



مهرجان
القرين
الثقافي

الشعر العربي الحديث

أعمال الندوة الرئيسية
لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر
١٠-١٢ ديسمبر ٢٠٠٥

دولة الكويت

الجزء الأول



نسخة مجانية توزع مع العدد ٣٦٧ من سلسلة عالم المعرفة - سبتمبر ٢٠٠٩

الشعر العربي الحديث

أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين
الثقافي الثاني عشر - ديسمبر ٢٠٠٥
دولة الكويت

الجزء الأول



ندوة الشعر العربي الحديث

الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب: ٢٣٩٩٦- الصفاة - الكويت - ١٣١٠٠ - فاكس ٢٤١٣٢٩٩

المحتوى: أبحاث وأوراق ومناقشات ندوة الشعر العربي الحديث

الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر

(ديسمبر ٢٠٠٥ - دولة الكويت)

الصف والتصحيح والتنفيذ والإخراج:

وحدة الإنتاج في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

المحتويات

تقديم الأمين العام

إذا كان الشعر يحوز اهتماما كبيرا في مختلف الثقافات الإنسانية، فإنه يتبوأ في ثقافتنا العربية مكانة جليلة منذ أقدم العصور، فقد ظل العرب ينظرون إلى هذا الفن الإبداعي المتفرد نظرة إعجاب ودهشة وتقدير، وقد انعكس هذا الإعجاب وذلك التقدير على الشعراء أنفسهم، فنالوا أرفع المراتب في مجتمعاتهم، من السلطة والشعب على السواء، وحرصت الثقافة العربية على الاحتفاء بشعرائها، ورفع منزلتهم، حتى اتخذ العرب منهم دعاة وهداة وحكماء، وهو أمر ليس غريبا على المجتمع العربي الذي التف دائما حول الشعر، وجعل منه ما يتجاوز كونه ترجمانا للعواطف، ومجسدا للأحاسيس، وناسجا للخيال، بل كان الشعر العربي، على مدار التاريخ، موحدا للوجدان الجماعي للعرب، مجمعا لصفوفهم حيال ما واجههم من تحديات، وكان دائما وعاء لآمالهم وتطلعاتهم، ومعبرا عما ألم بهم - أحيانا - من إحباطات وانكسارات.

وحين أراد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يجعل من الشعر العربي الحديث موضوعا لندوته التي عقدت في مهرجان القرين الثاني عشر لسنة ٢٠٠٥م، إنما كان يستجيب لرغبة «جمعية» في أن نقارب طائر الشعر المحلق دائما في سماء الإبداع، خاصة أن التحولات الثقافية والمعرفية والتقنية، التي هبت على العالم في القرن الأخير، والتي تُوجت الآن بطغيان العولمة وهيمنتها على الكثير من جوانب المشهد الثقافي في بلادنا، ألقت في صدورنا بذور التوجس والقلق، خوفا من أن تستطيع هذه التحولات أن تقلص من الوهج الساحر للشعر، أو تقصيه عن عيون محبيه ومريديه، أو تقلل من أهميته في ثقافتنا العربية، ليس بوصفه مركز استشعار لطموحاتنا إلى المستقبل فحسب، بل باعتباره إحدى ضرورات توازننا الروحي في عصر طغت عليه ألوان من المادية الاستهلاكية أو الثقافة «القشرية» المتعجلة، حتى أضحت تهدد الفنون والإبداع.

ولعل هذا كان جانبا من هواجسنا الكثيرة التي دفعتنا إلى عقد هذه الندوة، التي حظيت بلقاء جمع مرموق من الشعراء والنقاد ومتابعي الحركة الشعرية العربية، حيث طرحنا من خلالها أسئلة ندرك أنها تشغل الذهن العربي حول الشعر الحديث في جدليته مع الظروف التاريخية، من حيث نشأته، وتفاعله مع ملابسات الواقع، وآفاقه المستقبلية، وما ينتظره من تحديات، كما طرحنا مزيدا من الأسئلة حول وظيفة الشعر، وإن كان قد طرأ عليها تغير ما، وما المساحات الجديدة التي يطمح الخطاب الشعري إلى التحليق باتجاهها، وهل صحيح أن الشعر يحيا في عزلة نخبوية، صار في ظلها بعيدا عن الجمهور العام، غريبا عن المجتمع؟ فضلا عن الأسئلة القديمة/ الجديدة، حول الشكل والمضمون، وحدود التطور، ومكانة الشعر في ظل هيمنة الإعلام «الترفيهي» الصاخب.

طرحنا علامات استفهام حول «أزمة الشعر»، وما إذا كانت هناك أزمة أصلا، أم أن المسألة مجرد تكرار لهذا التعبير بلا سند من الواقع. وإن كانت هناك أزمة فهل هي أزمة وجود أم أزمة وظيفة، وهل هي في الشعر نفسه منذ عانق الذائقة العربية، أم أنها في الشعر



الحديث وحده، بعد أن تحولت قيمه الفنية وتباينت مضامينه الفكرية، أم أن الأزمة في الثقافة المهيمنة على المجتمع العربي في هذا العصر؟ أم هي في ذلك كله مجتمعا؟ وإن كانت ثمة ضرورة للعلاج فمن أين نبدأ؟

أثارت الندوة أسئلة حول موقف الشعر من قضايا الأمة العربية في مجتمع يغيب عنه - بصورة عامة - الحوار والتعايش والمنهج العقلاني، وتهيمن عليه التبعية والقيم الاستهلاكية والتراجع الحضاري.

لكن الذي نود التأكيد عليه هو أننا لم نثر هذه الأسئلة حول الشعر الحديث، من منطلق الرفض له، أو الحكم عليه من منظور «ثقافي أصولي»، أو تقييمه من خلال «نظرة جمالية» مسبقة، بل كانت نظرتنا دائما تؤمن بأن الإبداع ليس له إطار واحد، كما أنه لا يملك وجها وحيدا بعينه، ومن ثم فليس من حق أحد ضروب الإبداع أن يتعالى على ضرب آخر أو يسعى إلى إقصائه، وإنما يبقى التفاضل دائما للأصيل والصادق والمدهش والجميل.

وعلى الرغم من حضور هذه الكوكبة المعتبرة من شعراء العربية المرموقين والنقاد الحاذقين المشهورين على الساحة الثقافية، فإن ندوتنا هذه التي امتدت أعمالها على مدار ثلاثة أيام، ربما خرجت بمزيد من الأسئلة، تتجاوز ما كنا نطمح إليه من إجابات، وهو أمر لم يكن قط محبطا لنا، أو مبعثا لأي شعور بالإخفاق، بل على النقيض، فقد بدأنا بالشعر، ولكننا وجدنا أنفسنا ننتهي بعلامات استفهام حول أزمة الواقع العربي برمته، وهي نهاية تجعلنا نشعر بالفخر بأننا استطعنا أن نفتح مجالا عريضا للبحث في قضية كبرى بحجم مستقبل الأمة العربية. فالإجابات / الأسئلة التي طرحتها الندوة، لا شك في أنها سوف تحفز الباحثين والشعراء على السواء، لكي يجعلوا منها نوافذ نطل منها على آفاق جديدة للشعر، ونستلهم من خلالها مستقبلا عربيا ننتظره جميعا لأمتنا، التي تتطلع بشغف إلى كسر طوق التحدي، والانطلاق لمواكبة عصرها، الذي لم يعد يترك الفرصة للتواني، أو التردد أو الإحجام عن المشاركة في صنع الواقع العالمي. ولعل هذا العصر بعولمته المتسارعة يقتضي، أكثر من أي وقت مضى، أن نتخذ من شعرنا العربي دليلا إلى المستقبل، بجانب وظيفته الأساسية معبرا عن الواقع، ومترجما أمينا لانكساراتنا وطموحاتنا على السواء، وهو ما يدفعنا إلى مطالبة أجهزتنا الرسمية والشعبية، على امتداد وطننا العربي، بالاهتمام بالشعر ومبدعيه، كي لا نكون - حسب تعبير إحدى شاعرات الندوة - «أمة ضيعت ماء وجه القصيدة»، وحتى يجيء اليوم الذي يمكننا فيه أن نوفر لكل مواطن عربي نصيبه من الشعر مثلما يجب أن نوفر له نصيبه من الخبز.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

البحث الأول:

«حركة الشعر العربي الحديث.. النشأة»

- ورقة الباحث: أ. حلمي سالم (*)

- رئيس الجلسة: أ. حيدر محمود (**)

(*) أ. حلمي سالم: من مواليد المنوفية - جمهورية مصر العربية - عام ١٩٥١، حاصل على ليسانس الصحافة من جامعة القاهرة ١٩٧٤، مدير تحرير مجلة «أدب ونقد» المصرية، ومسؤول القسم الثقافي بجريدة «الأهالي». صدر له ١٤ ديوانا شعريا، وستة كتب نقدية وثقافية، وترجمت قصائده إلى العديد من اللغات العالمية ونشرت له مقالات ودراسات في صحف عربية - شارك في العديد من المهرجانات الثقافية المحلية والعربية والدولية.

(**) أدار الجلسة: أ. حيدر محمود: شاعر أردني ولد عام ١٩٤٢، عمل سفيرا للأردن في تونس، كما عمل وزيرا للثقافة، حصل على الماجستير من جامعة كاليفورنيا، وعمل في إذاعة وتلفزيون الأردن مديرا لدائرة الثقافة والفنون، ومستشاراً للقائد العام للقوات المسلحة الأردنية ولرئيس مجلس الوزراء، حاصل على الدكتوراه الفخرية في الآداب من الأكاديمية العالمية للآداب الصين الوطنية، عام ١٩٨٦.

له العديد من المؤلفات ودواوين الشعر المترجمة إلى اللغات الفرنسية والإسبانية والصربية.

- ١ -

بات من الثابت في الدرس السوسيو ثقافي، وثوق العلاقة الأكيدة بين التطورات السياسية الاجتماعية الفكرية في المجتمع، والتطورات الأدبية والفنية في هذا المجتمع.

وعلى الرغم من وثوق هذه العلاقة، بين التطور الاجتماعي والتطور الأدبي الفني، فإنها ليست علاقة مرآوية ميكانيكية تطابقية، كما كان يرى بعض علماء الجمال الماركسيين، فيما سبق، بل هي علاقة جدلية مرنة.

وفي ضوء هذه العلاقة الوثيقة بين تطور المجتمع، وتطورالأدب والفن سننظر إلى نشوء الشعر العربي الحديث. ومصر هي البلد الذي سأتخذه النموذج الأغلب للفحص والتطبيق (مع إشارات عربية عامة)، وربما يعود ذلك إلى أن معرفتي بهذا النموذج هي أوسع من معرفتي بغيره من بلاد العرب، وربما يعود إلى اعتقادي أن التطورات السياسية والاجتماعية والثقافية، هي مثال يلخص تلك التطورات في مجمل الوطن العربي.

- ٢ -

بدأت مسيرة ما يسميه المفكرون «النهضة العربية الحديثة»، منذ قرنين من الزمن، وسواء كانت لحظة البدء في هذه المسيرة هي الحملة الفرنسية على مصر والشام (١٧٩٨) - كما يرى بعض المؤرخين، أو كانت هي تولي محمد علي حكم مصر (١٨٠٥) - كما يرى آخرون، فإن المؤكد أن بدايات هذه النهضة قد ظهرت مع أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر لا سيما أن اللحظتين (الحملة الفرنسية، وولاية محمد علي)، هما لحظتان متتاليتان متكاملتان، بحيث تشكلان في حقيقة الأمر لحظة واحدة كبيرة.

ويمكن- باقتراح من عندي - تقسيم هذين القرنين إلى ثلاث دورات كبيرة.

الأولى، هي التي تبدأ بالحملة الفرنسية، وتولي محمد علي الحكم، وتنتهي ببداية القرن العشرين، ولنحدد هذه الدورة بتاريخين معينين، هما: عام تولي محمد علي (١٨٠٥) كبداية، وعام رحيل محمود سامي البارودي (١٩٠٤)، أو عام معاهدة سايكس - بيكو (١٩١٦) كنهاية.

والثانية، هي التي تبدأ برحيل البارودي (١٩٠٤)، أو معاهدة سايكس بيكو (١٩١٦)، وتنتهي بنكبة فلسطين (١٩٤٨)، أو ثورة يوليو في مصر (١٩٥٢).

والثالثة، هي التي تبدأ بنكبة فلسطين (١٩٤٨)، أو ثورة يوليو (١٩٥٢)، ولاتزال ممتدة حتى لحظتنا الراهنة، بتموجات مختلفة.

- ٣ -

إن أهمية القرن التاسع عشر عندي تكمن في أنه القرن الذي بدأت فيه بشائر انتقال المجتمع العربي من الطابع التقليدي القديم (ذي العلاقات الإقطاعية بتعبير

السياسيين)، إلى الطابع المدني الحديث (ذي العلاقات المدنية البورجوازية، بتعبير السياسيين)، بصرف النظر - مؤقتا - عن تشوهات هذا الانتقال من المجتمع التقليدي إلى المجتمع الحديث، وأوجه النقص العديدة فيه، وهو ما سنشير إليه لاحقا.

فماذا حدث في هذا القرن؟

شهد هذا القرن عددا هائلا من التحولات والتطورات والظواهر والتحركات السياسية والاجتماعية والثقافية، سنرصد منها عينة تمثيلية:

- ففي الأنفاس الأخيرة من القرن الثامن عشر حدث أول لقاء - أو صدام - بين الشرق والغرب، من خلال الحملة الفرنسية، حيث شاهد المصريون والشاميون القنابل (التي سماها الجبرتي القنبر)، وكانوا يواجهونها بالخيول. ورأوا المطبعة للمرة الأولى تطبع الكلام والمنشورات. وقامت في مواجهة الغزاة ثورتا القاهرة الأولى والثانية. وعرف المجتمع المصري ما صار يسمى بعد ذلك «النضال الوطني ضد المحتل»، واحتك العرب بمبادئ الثورة الفرنسية «الحرية والإخاء والمساواة» (وإن كانت ملوثة بدخان المدافع).

وهنا نسجّل أن هذا الالتباس بين الدانة والمطبعة، في إدراك العرب للحملة الفرنسية، سيظل واحدا من الانشقاقات المشوهة التي ساهمت في تشوه الانتقال العربي من المجتمع التقليدي القديم إلى المجتمع المدني الحديث، وسيظل عنصرا من عناصر تكرار النهضة والسقوط في الفكر العربي الحديث.

ومع خروج الحملة الفرنسية من البلاد العربية، كان مفهوم «الأمة» قد بدأ في التبلور، ومع تولي محمد علي الحكم - تعبيرا عن إرادة المحكومين - كان مفهوم «الشعب» قد بدأ في التكون. ومع إجراءات محمد علي في تثبيت حكمه وتوطيده كان مفهوم «الدولة» قد بدأ في الظهور على مسرح الحياة العربية. وغني عن البيان أن المفاهيم الثلاثة (الأمة، الشعب، الدولة)، هي من المعطيات الرئيسية لدخول المجتمع العربي في العصر الحديث.

وعلى طول القرن نشأ جيش مصري عربي قوي بسلاح شبه قوي، وصل إلى مشارف آسيا وأوروبا. وأقيمت مدارس للترجمة عن العلم والفكر الأوروبيين، وذهبت بعثات إلى أوروبا - فرنسا خاصة - وعادت لتطور التعليم والجيش والري والمستشفيات والصناعات. من هذه البعثات انبثق رفاعة الطهطاوي الذي أصدر «الوقائع المصرية»، وترجم الدستور الفرنسي ونشيد الثورة الفرنسية، ووضع تجربة احتكاك الشرق بالغرب في كتابه العمدة «تخليص الإبريز في تلخيص باريز»، وهو واحد من الكتب المبكرة في النهضة العربية الحديثة التي أوضحت أن أطرنا التقليدية لا يمكن أن تستجيب لمستجدات التحضر، وأننا نستطيع أن نأخذ بأسباب التقدم والتمدن، من غير أن نفقد خصوصيتنا أو هويتنا الذاتية، ولعل ذلك الفهم المستنير كان بذرة أساسية استندت إليها الآداب والفنون العربية، فيما بعد، في إنجاز نقلتها الكبيرة.

بالتوازي مع الطهطاوي، كان هناك شبلي شميل الذي ترجم «النشوء والارتقاء» لدارون، الذي صدر عام ١٨٨٤، وفرح أنطون الذي أكد أن إصلاح الأرض مسألة علمية، لا مسألة دينية، وأن أورشليم القديمة يجب أن تفسح في المجال لأورشليم الجديدة. وهو الذي أعلن أنه «لا مدنية حقيقية ولا عدل ولامساواة ولا أمن ولا ألفة ولا حرية ولا علم ولا فلسفة ولا تقدم إلابفصل السلطة المدنية عن السلطة الدينية».

- ٤ -

توالت بعد الطهطاوي الارتعاشات السياسية والاجتماعية والفكرية: علي مبارك ودوره الثقافي والعمراني، تكوّن أول مجلس نيابي في مصر الحديثة، إنشاء أول أوبرا في الشرق.

ثم كانت ثورة عرابي (١٨٨١) مفصلا أساسيا من مفاصل ذلك القرن، وهي كذلك عندي لأربعة أسباب:

الأول: أنها دشّنت ظاهرة تدخل الجيش في السلطة في تاريخنا الحديث، هذا التدخل الذي سيظل طوال النهضة العربية الحديثة يمثل إشكالية تاريخية غير محلولة، ومعضلة من معضلات الدولة الوطنية في الأقطار العربية.

الثاني: أنها الانتفاضة التي اعتبرها المفكرون التقدميون المصريون الحلقة الأولى من الحلقات الثلاث للثورة الوطنية الديموقراطية المصرية في العصر الحديث، الثانية هي ثورة سعد زغلول (١٩١٩)، والثالثة هي ثورة عبدالناصر (١٩٥٢).

الثالث: أنها كانت تجليا من تجليات التمرد على استبداد الأسرة العلوية (أبناء محمد علي)، والسعي إلى المساواة بين الناس «الذين ولدتهم أمهاتهم أحرارا». وما صاحب ذلك من نزعة «الوطنية المصرية» في مواجهة الشركسيين الأغراب، ومن نزعة «مؤسسية» في وضع نواة للدستور وللمجالس التشريعية.

الرابع: أنها أنتجت للحياة الفكرية المصرية والعربية أربع شخصيات كبيرة كان لها أثر عميق في التحولات الثقافية والأدبية في العقود التالية، مما شكل مهادا أوليا لثورة الشعر العربي الحديث.

الشخصية الأولى: محمود سامي البارودي (رب السيف والقلم)، الذي اضطلع بمهمة استعادة القوة الرصينة، والديباجة المكينة للشعر العربي التقليدي، بعد عصور من التردي والضعف.

الشخصية الثانية: جمال الدين الأفغاني الذي انتصر لحرية الرأي ولشرعية «الآخر»، وأسس «العروة الوثقى»، كأول منبر إعلامي مستقل عن السلطات الحاكمة والمؤسسات الرسمية في العصر الحديث.

الشخصية الثالثة: محمد عبده، الذي وضع الكتاب التأسيسي الثاني (بعد كتاب الطهطاوي: تخليص الإبريز)، وهو كتاب «الإسلام بين العلم والمدنية»، شارحا إمكان

استجابة الإسلام (في وجهه التجديدي المتفتح)، لشروط التقدم البشري ومتطلبات الحياة المعاصرة، ومحمد عبده هو الذي وصل باحترام حرية الآراء إلى قوله: «إذا صدر قول من قائل يحتمل الكفر من مائة وجه، ويحتمل الإيمان من وجه واحد، حُمل على الإيمان، ولا يجوز حمله على الكفر»، وهو الذي أكد أن الإسلام ليس فيه «دولة دينية».

الشخصية الرابعة: عبدالله النديم، الذي واصل فكرة المنبر الإعلامي الثقافي المستقل عن المؤسسات الرسمية، عبر مجلته «الأستاذ» ثم «التنكيت والتبكيت»، من ناحية، والذي شد الشعر والأدب إلى دور شعبي تحريضي متصل بهموم المواطنين (ستكون تلك سمة من سمات تيار من تيارات ثورة الشعر العربي الحديث في منتصف القرن العشرين)، من ناحية ثانية، والذي أضاف آلية التهكم أو «الساركازم» إلى الأسلوب الأدبي (ستكون هذه الآلية إحدى آليات الشعر العربي الحديث) من ناحية ثالثة. وهو الذي جسَّد مبكرا في ثقافتنا المصرية الحديثة نموذج «المثقف العضوي»، المطابق بين النظر والعمل، الماشي بين الناس - أدبيا وحركيا - معبرا عن أشواقهم الملموسة، محتميا بينهم بدفء الجماعة.

وسيذكر النديم بعد ذلك كثيرا في شعر عبدالصبور وحجازي ونجيب سرور، وسيكون - كالطهطاوي - محور مسرحيات طليعية عديدة، باعتبارهما من «بشاير التقدم».

- ٥ -

حفل العقد الأول من القرن العشرين بأربع وقائع كبيرة، كان لها تأثيرها الملحوظ على الحراك السياسي والفكري والثقافي في العقود الخمسة التالية، أي حتى بدء الدورة الأخيرة من الدورات الثلاث التي قسمنا إليها قرني النهوض - أو شبه النهوض - العربي الحديث:

الواقعة الأولى: هي وفاة محمود سامي البارودي (١٩٠٤)، وهو ما يعني أن مهمة إعادة العمود الشعري التقليدي إلى استوائه السابق، وعافيته القديمة قد تمت، بحيث صارت الأرض جاهزة لأي موجات تجديدية تالية، تتواكب مع طبيعة اللحظة التاريخية الراهنة. لقد صارت الأرض ممهدة - بعد استئناف كلاسيكي قصير مع شوقي والزهاوي والرصافي - لتجربة المهجريين العرب، ولتجربة جماعة «الديوان» ولتجربة مجلة «أبوللو» وسائر المدرسة التقليدية الرومانسية.

الواقعة الثانية: هي معاهدة «سايكس - بيكو» التي قسمت تركة «الرجل المريض» (الدولة العثمانية التي تشيخ) بين إنجلترا وفرنسا؛ فحصلت إنجلترا على مصر والسودان وفلسطين والأردن والعراق، وحصلت فرنسا على المغرب العربي كله (فضلا عن الجزائر سلفا) ، والشام الكبير: سوريا ولبنان.

على أن كارثة «سايكس - بيكو» انطوت على فائدتين عظيمتين لمسيرة التطور العربي الحديث:

أولاهما: تخلّق وتنامي الشعور الوطني المعادي للاستعمار (الإنجليزي والفرنسي - فضلا عن التركي نفسه)، وتشكل الجماعات والأحزاب الوطنية المطالبة بالتحرر والحرية، وهو ما لبث أن تجلى في هبّات وطنية شعبية ومحاولات للاستقلال عديدة.

ثانيتهما: الاحتكاك المباشر مع ثقافة المحتل وعلمه وتقدمه التكنولوجي والمدني، الأمر الذي كوّن نخبة سياسية وثقافية وتقنية، وسرّب المفاهيم الليبرالية والدستورية والقانونية إلى النخبة والعامة في المجتمعات العربية المحتلة.

إن هذا الاحتكاك المباشر مع ثقافة المحتل كان ذا نتائج إيجابية على التطور الثقافي والإبداعي لبعض البلاد العربية، لا سيما في المغرب العربي ولبنان، حيث كثرت الهجرات إلى فرنسا، وكثرت الكتابة بالفرنسية، وهو ما أنتج ظاهرة «الفرانكفونية» في الكتابة العربية الحديثة، التي أهدتنا، مالك حداد وكاتب ياسين ورشيد بوجدرة وألبير قصيري وجويس منصور.

وليس من ريب في أن الثقافة الفرنسية ستكون - بعد سنوات - عاملا من عوامل ظهور أدونيس (التي نقل بها السريالية الفرنسية إلى حركة الشعر العربي الحر)، وجورج حنين وعبد اللطيف اللعبي ويوسف الخال وغيرهم من رواد حركة الشعر الحر، وأن الثقافة الإنجليزية كانت عاملا من عوامل ظهور بدر شاكر السياب وصلاح عبدالصبور وسلمى الخضراء الجيوسي ونازك الملائكة وغيرهم من رواد حركة الشعر الحر.

الواقعة الثالثة: هي ترجمة سليم البستاني لإلياذة هوميروس (١٩٠٤)، ليبدأ بعدها توجه ثقافي عربي كثيف نحو التراث اليوناني - فلسفة وأساطير وفكرا جماليا - يرفده توجه إلى أساطير الشرق البابلية والكنعانية والآشورية. الأمر الذي سيشكل - بعد ذلك - خيطا رئيسيا من خيوط حركة الشعر العربي الحر، حيث ستزدهر أساطير التموزيين والكلدانيين والفينيقيين (لا سيما في شعر السياب وأدونيس).

هذا السياب يتغنى بـ «تموز وجيكور» فيقول:

«نابُ الخنزير يشقّ يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي
ودمي يتدفقُ، ينسابُ:
لم يغدُ شقائقَ أو قمحا
لكن ملحا
«عشتار» وتخفقُ أثوابُ
وترفُّ حيالي أعشابُ
من نعل يخفق كالبرقِ
كالبرقِ الخلّب ينسابُ»

الواقعة الرابعة: هي نشأة الجامعة المصرية (١٩٠٨) بجهود أهلية تكافلية تؤكد حضور بذور أصيلة للمجتمع المدني، لاسيما بعد أن رأسها أحمد لطفي السيد أبرز أقطاب الفكر الليبرالي آنذاك، الذي قدم استقالته بعد ذلك تضامنا مع طه حسين في أثناء أزمة كتابه «في الشعر الجاهلي».

- ٦ -

بعد العقد الأول المثير من القرن العشرين، توالت التطورات السياسية والوطنية والفكرية والثقافية حتى منتصف القرن، وسأوجز أكثرها أهمية وتأثيرا كما يلي:

- ثورة ١٩١٩ التي قادتها الطبقة المتوسطة المصرية، والتي شكلت الحلقة الثانية من حلقات الثورة الوطنية الديموقراطية المصرية، والتي رفعت شعارا علمانيا مدنيا تاريخيا هو «الدين لله والوطن للجميع»، محققة حالة رفيعة من التسامح الديني والاعتراف بالتعدد، والتي ساهمت في «عودة الروح» الوطنية، والتي أنتجت أجواؤها الليبرالية كتاب علي عبدالرازق «الإسلام وأصول الحكم» (١٩٢٦)، وكتاب طه حسين «في الشعر الجاهلي» (١٩٢٧).

وعندي أن هذه الكتب الثلاثة قد ساهمت مساهمة مؤثرة في دفع حركة التجديد في الشعر العربي في العقود التي عاصرتها والتي تلتها، وذلك بما أقرته هذه الكتب من رفض للثيوقراطية واللاهوت، ومن التأكيد على أن الأدب هو ابن لمجتمعه، ومن تدعيم الاجتهاد الفكري والفني، ومن تكريس التعدد وحرية الفكر في مواجهة الواحدية والاستبداد.

- دستور ١٩٢٣، الذي كان ثمرة عليا من ثمار ثورة ١٩١٩، بما تضمنه من حقوق مدنية وتشريعات حقوقية قانونية، ومن كفالة حرية الرأي والاعتقاد، وهو ما اعتمد عليه المحقق في تبرئة طه حسين في مواجهة دعاة الدولة الدينية وشيوخ النقل المعادين للعقل.

كان قرار رئيس النيابة الذي يحقق مع طه حسين (اسمه محمد نور) يقول في حكمه التاريخي: «إن للمؤلف فضلا لا ينكر في سلوكه طريقا جديدا للبحث حذا فيه حذو العلماء من الغربيين، وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدي على الدين، بل إن العبارات الماسة بالدين التي أوردها في بعض المواقع إنما أوردها في سبيل البحث العلمي مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها، وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائي غير متوفر، فلذلك تحفظ الأوراق إداريا».

- ثورة عام ١٩٣٦ في فلسطين ضد الانتداب البريطاني، وهي الثورة التي أيقظت الشعور الوطني الفلسطيني، ونتج عنها ثقافيا ظهور الحركة الرومانتيكية الوطنية في الشعر التقليدي الفلسطيني، متواكبة مع الحركة الرومانتيكية التقليدية العربية في المهجر والديوان وأبوللو. وكان على رأس هذه الحركة الرومانتيكية الفلسطينية إبراهيم طوقان وأبوسلمى وفدوى طوقان.

- الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥)، وما شهدته من أهوال هائلة (مثل قنبلتي هيروشيما ونجازاكي)، وما تركته في نفوس العرب من إحساس مرير بسبب حرب «لا ناقة لهم فيها ولا جمل»، الأمر الذي ولّد إحساسا بالضياع، وخلّف أزمة وجودية إنسانية عاتية، شكلت خيطا من خيوط التجربة الشعرية التي اندلعت للتو، باسم حركة الشعر الحر.

- نشأة جامعة الدول العربية (١٩٤٥)، التي غذّت الشعور «القومي» عند العرب، وهو ذلك الشعور الذي كان قد بدأ بذورا صغيرة بعد معاهدة «سايكس - بيكو»، التي قسمت البلاد العربية - في مطلع القرن - إلى أقطار إدارية مختلفة، لكنها وحدت الوجدان العربي عاطفيا ونفسيا، في حركة معاكسة لفعل التقسيم الجغرافي.

وقد صارت «الفكرة القومية» التي بلورتها تنظيميا الجامعة العربية، ملمحا جوهريا من ملامح حركة الشعر الحر، بعد سنوات قليلة، لاسيما بعد ظهور ثورة يوليو ١٩٥٢، بنزعتها القومية الواضحة (تجلى ذلك ناصعا عند بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي وأحمد عبدالمعطي حجازي ونزار قباني وعبدالعزيز المقالح).

بل إن قصيدة نازك الملائكة «الكوليرا» - التي تعد واحدة من القصائد الرائدات في حركة الشعر الحر - هي تشخيص عميق لـ «الفكرة القومية» لدى رواد الشعر الحر، إذ كتبت الملائكة هذه القصيدة تضامنا مع أهل مصر، الذين عانوا وباء الكوليرا في أوائل (١٩٤٧)، حيث:

«الكوليرا
في كهف الرعب مع الأشلاء
في صمت الأبد القاسي
حيث الموت دواء
استيقظ داء الكوليرا
حقدا يتدفق موتورا
هبط الوادي المرح الوضاء
يصرخ مضطربا مجنونا
لا يسمع صوت الباكينا
في كل مكان خلّف مخلبُه أصداء
في كوخ الفلاحة في البيت
لا شيء سوى صرخات الموت
الموت الموت الموت
في شخص الكوليرا القاسي
ينتقم الموت»

- صدور الإعلان العالمي لحقوق الإنسان من الأمم المتحدة (١٩٤٨)، الذي أكد الحقوق الجوهرية للإنسان. وعلى رأسها الحق في الحياة وحرية الرأي والعقيدة، وحق الأمن والتعليم والصحة والمسكن والطعام والكرامة الفردية، وغير ذلك من حقوق كانت هي نفسها أهداف الحركة الوطنية العربية، كما كانت مدار القيم الفكرية والإنسانية التي تمحورت حولها حركة الشعر العربي الحر، التي انطلقت متزامنة مع هذا الإعلان.

يتأكد هذا التجادل حينما نلتقي بأبيات نزار قباني التي بعنوان «لماذا يسقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان»:

«مهاجرون نحن من مرافئ التعب
لا أحد يريدنا من بحر بيروت إلى بحر العرب
لا الفاطميون ولا القرامطة
ولا المماليك ولا البرامكة
ولا الشياطين ولا الملائكة
لا أحد يريدنا
في المدن التي تقايض البترول بالنساء
والديار بالدولار، والتراث بالسجاد،
والتاريخ بالقروش،
والإنسان بالذهب
وشعبُها يأكل من نشارة الخشب
لا أحد يريدنا
في مدن المقاولين، والمضاربين، والمستوردين،
والمصدّرين، والملمعين جزمة السلطة،
والمثقفين حسب المنهج الرسمي،
والمستأجَرين كي يقولوا الشعر،
والمقشّرين اللوز والتفاح للملوك،

****

والمخوَّضِين في دمائنا حتى الرُكب
لا أحد يقرؤنا
في مدن الملح التي تذبح في العام ملايين الكتب
لا أحد يقرؤنا
في مدن الملح التي تذبح في العام ملايين الكتب
في مدن صارت بها مباحث الدولة
عراب الأدب».

وقد جسَّد الشعر العربي الحديث - وعكس - العديد من شعارات الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، في حركة تبادلية من التأثر والتأثير: فوجدنا قيمة التحرر والحرية عند السياب وأدونيس ودرويش، ووجدنا قيمة العدل الاجتماعي عند عبدالصبور وعبدالوهاب البياتي، ووجدنا رفض الاستبداد عند سعدي يوسف ونزار قباني ومحمد الماغوط، ووجدنا قيمة «الذات» عند أنسي الحاج ويوسف الخال.

- نكبة فلسطين (١٩٤٨)، وهي النكبة التي فجرت في قلوب النخبة العربية (السياسية والثقافية، بل والعسكرية) شعورا بالمرارة والخزي والغضب، وباستحالة استمرار الأوضاع المزرية للأنظمة العربية المستخزية على ماهي عليه من ضعف وتهاون وهوان. وقد عبر بعض الشعراء العرب الرومانتيكيين - قبل ثورة الشعر الحر - عن هذه المرارة وذلك الغضب، على نحو ما نجد عند أبي سلمى وطوقان وعلي محمود طه، الذي صرخ:

أخي جاوز الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفدا

وذلك قبل أن تندلع حركة الشعر الحر، لتكون مأساة فلسطين دافعا من دوافع هذا الاندلاع، وموضوعا رئيسيا من موضوعاتها، ومحورا لتبلور تيار شعري كامل داخل ثورة الشعر الحر، هو تيار «شعر المقاومة» الفلسطينية، الذي برز فيه - بعد أبي سلمى وطوقان - توفيق زياد ومعين بسيسو ومحمود درويش وسميح القاسم وراشد حسين وسالم جبران وأجيال تالية.

على أن تيار شعر المقاومة الفلسطيني، لم يكن معزولا عن النهر العربي العام لحركة الشعر الحر - وإن كان تيارا متميزا فيه - بل كان رافدا نابضا في ذلك النهر، على نحو ما تؤكده سطور محمود درويش:

«سجِّل
أنا عربي
ورقمُ بطاقتي خمسون ألفْ
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم سيأتي بعد صيفْ»

وعلى نحو ما تؤكده سطور توفيق زياد التي يتضامن فيها مع سائر الثوار العرب:

«أناديكم
أشدُّ على أياديكم
أبوسُ الأرض تحت نعالكم،
وأقول: أفديكم».

- ٧ -

كانت ثورة يوليو في مصر (١٩٥٢) - كما يقول المفكرون - الحلقة الثالثة والأخيرة من حلقات الثورة الوطنية الديموقراطية المصرية في العصر الحديث.

وبصرف النظر عن صحة هذا القول أو خطئه، فإن ثورة مصر (١٩٥٢)، كانت نقلة كبيرة في مسار التطور السياسي الاجتماعي الثقافي المصري والعربي على السواء. إذ كانت بؤرة لمجموعة من الثورات والاستقلالات والانقلابات الوطنية في الوطن العربي، سبقتها أو لحقتها بقليل، مثلما وقع في سورية والعراق ولبنان قبل (١٩٥٢)، وفي الجزائر والسودان بعد (١٩٥٢).

هكذا كان العقدان الممتدان من منتصف الأربعينيات إلى منتصف الستينيات لائقين تماما بوصف: عقدي ازدهار الحركة الوطنية العربية وإنجازاتها الباهرة.

شكلت ثورة يوليو (١٩٥٢) إذن قوة دفع هائلة لنشوء ونمو وصعود حركة الشعرالعربي الحر، بما رفعته هذه الثورة من شعارات وتوجهات وإجراءات تجاه حرية الوطن، وكرامة المواطن، والعدالة الاجتماعية، ومقاومة المستعمر والمحتل، وتذويب الفوارق بين الطبقات، والانحياز إلى البسطاء، وإعلاء «القومية العربية»، والتقدم والاشتراكية، ورفض الاستغلال والإقطاع والاستعباد، وغير ذلك من قيم وأهداف ورؤى، رأى فيها شعراء التجديد القادمون تجسيدا لأحلامهم أو تشكيلا لها، بما يستجيب لأشواق هؤلاء الشعراء - الذين يريدون تحطيم الأطر القديمة وخلق أطر جديدة - في الحرية والعدل والتقدم، على الأصعدة جمعاء.

عندما قامت ثورة (١٩٥٢)، لم يكن قد مر أكثر من أربع سنوات على صدور قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة وقصيدة «هل كان حبا» للسياب كلتاهما صدرت عام (١٩٤٧)، بصرف النظر عن مشكلة سبْق أيام قليلة لنازك أو للسياب، فالريادة ليست مسألة دقائق معدودة، بل مسألة مشروع حفر متواصل».

لكن ثورة يوليو (١٩٥٢)، هي التي أعطت «الشرعية الثورية» لما سبقها من قصائد الشعر الحر، ولما لحقها من موجات شعرية حرة، اندلعت مدعومة بنظام سياسي «ثوري» يتراسل مع هذه الموجات، تأثيرا وتأثرا، يعطيها مددا وحماية وتشجيعا ومنابر، ويأخذ منها «شرعية جمالية». حتى بدا الأمر كأن ثورة يوليو هي حركة الشعر المجدد الحر بين الأنظمة السياسية، وكأن حركة الشعر الحر هي ثورة يوليو بين الأنظمة الأدبية الشعرية القديمة.

من هنا، حدث تناظر - أو تجادل - بين شعارات الثورة (ثورة ١٩٥٢)، وسائر الثورات العربية، وبين المضامين الأساسية لحركة الشعر الحر: التحرر، العدالة، الفقراء، العروبة، كرامة الفرد، كراهية الاستعمار، البناء والعمل، العمال والفلاحون، التضامن النضالي العالمي مع سائر الشرفاء.

ولم يختلَّ هذا التناظر - التجادل إلا في قضية واحدة هي «كبت الرأي وقمع المختلف». ذلك أن هذه الثورة المصرية الوطنية وسائر الثورات العربية الشبيهة، على الرغم من إنجازاتها الوطنية والاجتماعية، ضاقت بالرأي الوطني الآخر، منطلقة من أنها تملك الحق الوحيد والحقيقة الوحيدة. فكان القمع والاعتقال والاستبداد.

لذلك، برزت - إلى جوار الموضوعات السابقة في مضامين الشعر الحر - موضوعة «السجن» والزنزانة والمحقق والمخبر والتعذيب. تجلى ذلك، كأمثلة في شعر البياتي في العراق، وأدونيس وشوقي بغدادي والماغوط في سورية، وأحمد عبدالمعطي حجازي وأمل دنقل في مصر، واللعبي في المغرب.

يقول محمد الماغوط في قصيدته «الحصار»:

«دموعي زرقاء
من كثرة ما نظرت إلى السماء
وبكيت
دموعي صفراء
من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية
وبكيت
فليذهب القادة إلى الحروب
والعشاق إلى الغابات
والعلماء إلى المختبرات
أما أنا فسأبحث عن مسبحة
وكرسي عتيق
لأعود كما كنت
حاجبا قديما على باب الحزن
ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان
تؤكد أنني لن أموت
إلا جائعا أو سجينا».

- ٨ -

بتعبيرات المجال السوسيو - ثقافي، نقول: «يمكن أن نعتبر ثورة عرابي (١٨٨١) هي ثورة البورجوازية الكبيرة العسكرية. وعلى ذلك كان نتاجها في الشعر هو: نهوض البارودي بمهمة استعادة العافية والمتانة والرّواء لبنية العمود التقليدي للشعر العربي، بعد مراحل انحدار طويلة، وتابعه في إتمام المهمة أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران وجميل صدقي الزهاوي ومعروف الرصافي وبدوي الجبل وبشارة الخوري وغيرهم.

ويمكن أن نعتبر ثورة سعد زغلول (١٩١٩) هي ثورة البورجوازية المتوسطة المدنية. وعلى ذلك فإن نتاجها في الشعر هو: الحركة الرومانتيكية - داخل العمود التقليدي - التي تمثلت في مدرسة «الديوان» (العقاد وعبدالرحمن شكري وإبراهيم المازني)، ومدرسة «أبوللو» (أبو شادي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وأبو القاسم الشابي)، ومدرسة «المهجر» (جبران ونعيمة وإيليا أبو ماضي وأبو شبكة).

تجسدت النقلة المهمة التي أنجزتها الرومانتيكية (بمدارسها الثلاث) في الانطلاق من الذات تجاوبا مع الثورة البورجوازية المتوسطة التي أعلت قيمة الفرد، بحيث يغدو الشعر تعبيرا عن الشعور، مؤكدة «ألا يا طائر الفردوس، إن الشعر وجدان»، وأن الشعر هو «محاكاة الداخل»، لا «محاكاة الخارج»، كما كانت الحال عند التقليديين السابقين.

وقد تساوق مع هذه المفاهيم الجديدة تحريك قليل لشكل العمود السابق، لتتكون القصيدة من عدة مقاطع يلتزم كل مقطع فيها بوزن مختلف وقافية مختلفة، متخلين بذلك عن وحدة الوزن والقافية طوال النص، كما كانت الحال في الشكل القديم.

ويمكن أن نعتبر ثورة يوليو (١٩٥٢)، هي ثورة البورجوازية الصغيرة المصرية والعربية، وعلى ذلك فإن نتاجها في الشعر هو: حركة الشعر الحر، التي خطت شوطا أكثر جذرية من الحركة الرومانتيكية السابقة:

- من حيث المضمون، إذ دخلت موضوعات جديدة تبنت ما يمكن تسميته «الرومانسية الثورية»، فيها انطلاق من «الذات» لكنها الذات الممزوجة بالجماعة، وفيها محاكاة للداخل، لكنه الداخل المخلوط بالخارج: الواقع الاجتماعي والشعب وهموم الوطن من زاوية أولى.

- من حيث الشكل، إذ اعتمدت تعدد الوزن وتراوح القافية، وإسقاط وهم اللغة التي هي شعرية ونقية بذاتها، والتحول إلى الأداء البسيط الميسور البعيد عن المعاجم الغليظة، وذلك لإنزال الشعر من السماء إلى الأرض، مع ما يرفد ذلك كله من تلاقح، أو تناص، مع الثقافة واللغة والأساطير الغربية، من زاوية ثانية.

- من حيث «فلسفة الإنشاء الشعري ذاتها»، إذ جسدت حركة الشعر الحر مبدأ ألا ثبات أبديا خالدا لأي صيغة شعرية، لأن الصيغ اقتراح العصور التاريخية والاجتماعية مسقطة بذلك قداسة أي إطار إبداعي ودوامه، مؤكدة أن صيغة الشعر الحر، هي صيغة العصر الحديث، مثلما كانت صيغة العمود التقليدي هي صيغة العصور التقليدية السابقة، من زاوية أخيرة.

يجب، هنا أن أستدرك موضحا: إن ما أجريته من موازاة بين الطور السياسي الاجتماعي والطور الشعري ليست موازاة حديدية تطابقية حرفية صماء، فقد تكون النتيجة سببا والسبب نتيجة. والأصح هو أن العلاقة بينهما علاقة جدلية تفاعلية سريعة أحيانا وبطيئة أحيانا، مباشرة تارة وغير مباشرة تارة. لكن الثابت هو حالة «الأواني المستطرقة»، التي تحكم الوشائج بين الواقع والشعر.

وما التعميمات والمبالغات التي نسوقها، إلا رسوم توضيحية واسعة لتبيان ذلك الحبل السُّري في جدلية الفاعل والمفعول.

- ٩ -

إذا كانت التغيرات الشعرية في جانب كبير منها، استجابة للتغيرات الاجتماعية والسياسية، فلماذا تأخرت التحولات الشعرية في مجتمعنا العربي قرنا ونصف

القرن بعد بدايات تحول المجتمع العربي إلى النهوض المدني الحديث، منذ بدء القرن التاسع عشر؟

في الإجابة عن هذا السؤال، يمكن أن نشير إلى عوامل عديدة، سببت ذلك التأخر الذي بلغ مائة وخمسين عاما:

أولا: ليس من الحتم أن تكون استجابة الشعر لتحولات الواقع استجابة فورية ميكانيكية، فتلبية البناء الفوقي لتغيرات البناء التحتي تحتاج إلى بعض الزمن، كي تتفاعل وتتبلور وتنضج.

ثانيا: إن تحول المجتمع العربي نفسه إلى مجتمع مدني حديث، لم يتم في سنوات معدودات قليلات، بل إن هذا التحول نفسه استغرق ما يصل إلى قرنين. كما أن علاقات الإنتاج فيه لم تتغير بشكل شبه ملحوظ إلا مع الثورات التحررية الوطنية في منتصف القرن العشرين، ومع الثبات النسبي لعلاقات الإنتاج طوال القرن التاسع عشر، حتى منتصف القرن العشرين، كان شكل العمود الشعري التقليدي هو الإطار المنسجم مع (والناتج عن) علاقات الإنتاج التقليدية القديمة.

ثالثا: إن دخول تعديلات على الشعر العربي (الشعر العربي بالذات) مسألة صعبة وشاقة، نظرا إلى أنه «ديوان العرب»، مما يعني أنه «سجل الحياة والهوية» وعليه فإن أي تغيير فيه يعد تغييرا للحياة والهوية. ونظرا إلى أن ثباته طوال خمسة عشر قرنا أضفى عليه هالة من الجلال والسكون والرسوخ، ونظرا إلى أن الشعر العربي اكتسب مسحة خفيفة من القداسة التي اكتسبتها اللغة العربية بوصفها لغة القرآن، غدا كل مساس بلغة الشعر أقرب ما يكون إلى المساس بالدين وبالمقدس.

رابعا: يقول مفكرو الاجتماع الثقافي: إن النهضة العربية الحديثة - في القرنين الفائتين - كانت نهضة مشوهة منقوصة، لأنها نشأت في حضن الإقطاع من ناحية، وفي حضن الاستعمار من ناحية أخرى، ومن ثم لم تكن انتقالها من المجتمع التقليدي إلى المجتمع الحديث انتقالة صافية كاملة جذرية ناجزة (كما حدث مع الثورات البورجوازية الغربية). لهذا، كانت الخطوات النهضوية قليلة جزئية بطيئة متدرجة، وعلى هذا النمط، كانت خطوات التحول الشعري قليلة جزئية بطيئة متدرجة، حتى كانت النقلة الكبيرة مع حركة الشعر الحر، إذ ألقى النشوء المشوه المنقوص للنهضة بظله على حراك الشعر.

خامسا: ومع ذلك، وعلى الرغم من الثبات النسبي لنمط الإنتاج القديم وعلاقاته حتى منتصف القرن العشرين، لم تخل هذه الفترة من تململات وتذبذبات بسيطة داخل الإطار القديم، انعكست على الشعر في تململات وتذبذبات بسيطة، من مثل التنوع الذي شهده شعر الأندلس، ومن مثل أنماط شعرية جديدة، كالدوبيت والمخمسات، والبند العراقي والكونكان والموشح، والمقطعات والرباعيات، وغير ذلك من أساليب لم تكن معروفة في السياق العمودي القديم.

إن أبرز تجليين لهذه التململات والتذبذبات التي اعتورت النظام الشعري القديم هما - عندي - تجربة «شعر النثر»، عند المتصوفة، وتجربة «البديع الشكلي» في العصور المملوكية.

فقد كانت تجربة شعر النثر عند المتصوفين الإسلاميين (وهي التي أعتبرها شعرا من الشعر)، خروجا على المنظومة الأخلاقية للفلسفة العربية، وخروجا على النظام الجمالي والبلاغي واللغوي العربي. وقد ربط بعض علماء الاجتماع الثقافي المستيرين وبعض المفكرين التقدميين مثل حسين مروة والطيب تيزيني وجلال فاروق الشريف، بين التجربة الصوفية العربية «بانشقاقها الفلسفي والأخلاقي والجمالي»، وبين بعض الظواهر الرأسمالية الجنينية في رحم النظام العربي التقليدي في العصور الوسيطة.

وفي زعمي أن هذه التجربة الصوفية الانشقاقية كان لها حضور باذخ في حركة الشعر الحر، استلهاما لقيمها اللغوية، واستحضارا «لإشراقها» الروحي، واستفادة من فيوضها الجمالية الكاسرة. وهو ما تجلى عند الكثيرين من رواد حركة الشعر الحر، مثل أدونيس وأنسي الحاج ومحمد عفيفي مطر. كما تجلى عند جيل الحداثة التالي للرواد (مما يسمى جيل السبعينيات)، مثل قاسم حداد وأمجد ناصر، وعبده وازن (الذي حقق ونشر ديوان الحلاج)، وأحمد طه وفريد أبو سعدة ومحمد أبو دومة.

لنقرأ نص أدونيس عن «النفري»:

«ساوتني شمسي بالأشجار
وبالأنهار
وبالبؤساء/ سلوها
كيف نفتني
نشرتني في الطرقات وفي لهجات الغربة
حرفا حرفا
لا تسلوها
أسلمت لتيه الشمس خطاي
رضيتُ لوجهيَ هذا المنفى».

كما كانت تجربة «البديع الشكلي» في العصور المملوكية (هذه التجربة المغبونة) تململا لافتا في العمود التقليدي القديم، بما قدمته من ترصيعات ومحسنات وزخرفات وتزاويق شكلانية وألاعيب لغوية وأسلوبية.

وعندي أن تجربة «البديع الشكلي» تستحق أن نرد إليها الاعتبار التاريخي والأدبي، وذلك لسببين:

الأول: هو أن اضطراب هذه التجربة وحذلقاتها وارتباكها وضعفها كانت تعبيرا عن تقلب التربة الاجتماعية والسياسية والحضارية، واضطراب البنى التحتية والفوقية، في لحظة انتقال مفصلية كبيرة، يغادر فيها المجتمع نمطه القديم ويتأهب للذهاب إلى

النمط الحديث، حين تنتهي الحقبة المملوكية، ويصعد محمد علي إلى عرش مصر.

والثاني: هو أن هذا البديع الشكلي والترصيع التزويقي لم يكن - فحسب - محض لعب مجاني، بل كان في الجانب الأعظم منه، لونا من ألوان «التقية»، و«القناع»، بغرض الهروب من بطش المماليك وسوطهم اللاهب. ومن هذا المنظور فإن أدب العصر المملوكي هو على نحو من الأنحاء، «شعر مقاومة»، على عكس الظن الشائع الظالم فيه، وإن كانت مقاومة سلبية قليلة الحيلة، شأن مقاومة المستضعفين.

ولقد وصلت أصداء من تجربة أدب العصر المملوكي، بما فيها من تجريب شكلي وتقية رمزية، إلى حركة الشعر الحر، التي طورت البديع الترصيعي إلى أساليب تشكيلية وتركيبية ناضجة، وطورت التقية إلى عناية فائقة بالرمز والمجاز، والإيحاء، لكي يظل للنص إشعاع متجدد ودلالة متوالدة. (نجد أمثلة لذلك عند محمد عفيفي مطر وحسن طلب ورفعت سلام ومحمد الطوبي).

- ١٠ -

كان الاحتكاك بالثقافة العالمية (سواء بالاتصال المباشر أو عبر الترجمات)، ذا أثر بالغ في نشوء وازدهار ثورة الشعر العربي الحديث، إذ عن طريق هذا الاحتكاك تعرف المثقفون والشعراء العرب على ثلاث مدارس إبداعية جمالية باهرة، نهلوا منها وتفاعلوا معها - عبر خصوصيتهم المحلية والعربية - لتصبح هذه المدارس الثلاث، منفردة أو مجتمعة، ركنا ركينا من المكونات المعرفية والإبداعية لحركة الشعر العربي الحر.

المدرسة الأولى: هي «الواقعية الاشتراكية»، التي مثلها شعراء عديدون أمثال نيرودا وناظم حكمت وايفتشينكو ومايا كوفسكي وإيلوار وأراجون ولوركا ورفائيل ألبرتي وحمزاتوف وفاتبزاروف.

كان الظرف كله ملائما لهذا الاحتكاك: ازدهار المعسكر الاشتراكي العالمي، زهوة ساطعة لحركات التحرر في العالم، ونظم وطنية عربية ترفع شعارات الاشتراكية والحرية والعدل (دعك من التطبيق)، أحزاب شيوعية نشطة في العراق وسورية ومصر والسودان.

هكذا تلقَّف الشعراء العرب - والاشتراكيون منهم خاصة - زملاءهم الشعراء التقدميين في العالم، ليناظروا تجربتهم الشعرية الملهمة، ويبذروا رؤاهم - بعد خلق عربي جديد - في التربة العربية المتعطشة لأهازيج التحرر والعدالة والكرامة.

وهنا يمكن أن نلتقط عنصرا من عناصر التأثير في نشوء ثورة الشعر العربي الحديث، وهو شيوع الفكر اليساري - آنذاك - في شطر كبير من العالم، وفي النخبة العربية. والملاحظ أن معظم رواد حركة الشعر الحر العربية كانوا من اليساريين، تنظيميا أو فكريا، أو ما شابه. هنا يمكن أن نصغي إلى عبدالوهاب البياتي وهو يوجه نداء إلى الشاعر الإسباني ألبرتي:

«آخر طفل في المنفى يبكي مدريد، يغني نار الشعراء الإسبان المنفيين الموتى: لوركا - ماتشادو، آخر عملاق في معطفه يبكي، تحت النجم القطبي، وتحت الثلج، وقفنا بجوار عمود النور، وكانت «روما تبحث عن روما»، ناديتك: ألبرتي. فأجاب الشعر، أضاء: البرق الكامن في سحب كانت تمضي نازفة في ليل المنفى، كل عذابات الإسبان، أجابت: روما، وأجابت: موسيقى البحر الوحشية، كنا أطفالا أوغلنا في الغابة، لكن الموسيقى هدأت والبحر توارى في كتب كانت تحكي عن نور يأتي من داخل «توليدو»».

المدرسة الثانية: هي «الصوفية العربية». ومن الغرائب هنا أن غالبية الشعراء العرب لم يتصلوا بهذه التجربة الثرة في تراثنا العربي الإسلامي القديم، إلا بعد أن كشفها للعالم كله المستشرقون الغربيون، عبر تحقيقات وترجمات وتحليلات ضافية (من هؤلاء: نيكلسون وبروكلمان وماسينيون ونللينو).

وباعتناء أدونيس بهذه الترجمات والتحقيقات التي قام بها المستشرقون، انفتح نبع فياض أمام الشعراء العرب، صاروا يرون في معينه الدافق سندا قويا (من قلب خصوصيتنا العربية) لسعيهم نحو تجديد اللغة والمخيلة والصور والعلاقات الجمالية، حتى لقد صارت قطع من «المواقف» للنفري، ومن «طواسين» الحلاج، ومن «الفتوحات المكية»، لابن عربي، ومن «مثنوي» جلال الدين الرومي، «منصات» للعديد من الشعراء العرب رواد قصيدة الشعر الحر، ينطلقون منها: عبر القناعٍ، أو عبر التناص، أو التماهي، أو التقمص، أو عبر «ضبط وإحضار»، الشاهد الصوفي - شخصا أو نصا - للمثول في قلب العصور الراهنة.

وقد بلغ تغلغل المتصوفين الإسلاميين في الشعر الحر درجة من التمكن والانتشار، جعلتني - في قطعة قصيرة لي - أتأسى على هذا الوضع قائلا:

«لماذا استغللنا النِّفريَّ
إلى هذا الحد؟
واستخدمناه كبوسطجي؟
هل نحن جبناء؟
لا بد أننا سنواجه مأزقا
يوم أن تنفد نصوص الصوفيين..».

المدرسة الثالثة: هي «السريالية الفرنسية»، التي نشأت في فرنسا وأوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، حتى ما بعد الحرب العالمية الثانية، مما يعني أنها استمرت إلى أن تماست زمنيا مع بدء ثورة الشعر العربي الحديث، في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين.

كان من أقطاب هذه المدرسة أندريه بريتون وإيلوار وأراجون وجورج سادول وكريفل وغيرهم. وساعد وجود جورج حنين (المصري) بين أقطاب السريالية الكبار على شعور الشعراء العرب بأن لديهم مساهمة عربية في هذه المدرسة الثائرة الفائرة.

كانت للسريالية «كاريزما» أخاذة: بما قدمته من تحرير للخيال تحريرا غير مسبوق، ومن تهشيم للمنطق المنطقي، ومن تحطيم للواقع الواقعي، ومن لغة مولودة من الوعي الباطني التحتاني، لا من الوعي العقلي الخارجي، ومن انفجار الحلم.

بعض من ذلك نجده في السطور الآتية من أنسي الحاج، التي جسد فيها نظرية «كيمياء الكلمة»، التي أطلقها بريتون:

«يبدو أكثر حين يتكلم
يعقد لواؤه لامرأة
سيخونها وتخونه
ويثيابه الملمعة لبعض الرسوم للسياح
يعكس الينابيع صدفة
يستضيفك في كهف الغرائر
إذن هناك بشر يعيشون
لن يلتقوه،
لكن الذين يعيشون
سيتلاقون
تعلم الموسيقى كالجندي
كالجندي
تعلم الموسيقى
ليقهر الجندي
وعندما قهره
تعلم الجندي ليقهر الموسيقى».

وكان حضور السريالية الفرنسية يزداد توغلا في حركة الشعر العربي الحر، كلما اكتشف الشعراء الرواد العرب صلة قربى بين السريالية والواقعية الاشتراكية من جهة، وكلما اكتشفوا صلة قربى بين السريالية والصوفية العربية من جهة ثانية.

أما صلة القربى بين السريالية والواقعية الاشتراكية، فهي راجعة إلى اتفاقهما في تكريس تحرر البشر، وإعلاء كرامة الإنسان، أي في الذهاب - حسب الجملة الشهيرة - «من مملكة الضرورة إلى ملكوت الحرية».

وقد تأكدت هذه الوشيجة القريبة عبر إيلوار وأراجون، اللذين كانا قاسما مشتركا بين المدرستين. وجوهر الوشيجة هنا أن السريالية كانت «جراحة تجميل» للواقعية الاشتراكية، بهدف إزالة الزوائد الجامدة المباشرة الفجَّة، وذلك على نحو ما كانت «التروتسكية» التي انتمى إليها معظم رواد السريالية «جراحة تجميل» للماركسية الستالينية، بهدف إزالة الزوائد العقائدية الحديدية القابضة.

أما صلة القربى بين السريالية والصوفية العربية، فهي راجعة إلى اتفاقهما في أولوية القلب والذوق والحس، لا العقل والوعي والمعرفة، وفي توهج الرؤية والكشف، وفي البدء من البصيرة، لا البصر. فكأن «الوقفة» الصوفية هي لحظة سريالية صافية، وكان «الدفق التلقائي»، السريالي هو لحظة صوفية صافية.

وقد صارت القربى بين الصوفية والسريالية حقيقة ثقافية نابضة من حقائق الحركة الشعرية العربية الحديثة، بعد جهود أدونيس المتوالية في تأكيد هذه القرابة.

وهي الجهود التي تبلورت في كتابه المهم «الصوفية والسريالية»، الذي أقام فيه عديدا من التناظرات والموازيات - التي كان بعضها متعسفا - بين رؤى الصوفيين العرب القدماء ورؤى السرياليين الفرنسيين المحدثين، مشيرا بحق إلى تأثر هؤلاء المحدثين بأولئك القدماء.

- ١١ -

هنا تلزم الإشارة إلى ثغرتين قاتلتين عانى منهما مسار الثورة الوطنية المصرية العربية. وقد ألقت هاتان الثغرتان القاتلتان بظلهما المعوّق على بلوغ النهضة العربية إلى غاياتها المنشودة، وبلوغ حركة الشعر العربي الحديث ذراه المنتظرة.

هاتان الثغرتان هما: ثغرة «غياب الديموقراطية» في حلقات النهضة، وثغرة «تردد البورجوازية الصغيرة» التي قادت حلقة النهضة الأخيرة.

أما الثغرة القاتلة الأولى، فتتمثل في واقعة إقدام محمد علي - باني الدولة الوطنية الحديثة - على قتل المماليك المعارضين في مذبحة القلعة، فضلا عن نفيه للطهطاوي.

ويتكرر هذا الفصل الضار بين المسألتين الوطنية والديموقراطية في ثورة ١٩١٩، حينما وقف سعد زغلول الزعيم الوطني ضد طه حسين في قضية كتابه «في الشعر الجاهلي»، ثم تكرر هذا الفصل أثناء ثورة عبد ناصر بعد (١٩٥٢)، حينما أعطى بلاده حرية الوطن وأخذ حرية المواطن والمثقف.

وقد كانت هذه الثغرة «غياب الديموقراطية» (أو عدم إدراك العلاقة الحتمية بين حرية الوطن وحرية المواطن) سببا رئيسيا من أسباب تعثر النهضة العربية الحديثة، لأن الديموقراطية شرط التحرر الوطني والعدالة الاجتماعية.

وأما الثغرة القاتلة الثانية، فتتمثل في حالة الثورة المصرية الناصرية (ومثيلاتها من الثورات العربية في العراق وسورية والجزائر واليمن)، حيث يؤدي «تردد» البورجوازية الصغيرة الوطنية الحاكمة إلى «تناقضين» قاصمين:

أولهما التناقض الأيديولوجي والاجتماعي والسياسي، إذ تتبنى النظرية ونقيضتها، وتقرر المشروعات التقدمية وتفرغها من مضمونها الثوري: فتختار الدولة المدنية، ثم تنص في الدستور على أن الإسلام دين الدولة، وتنشئ القطاع العام في سبيل الاشتراكية والشعب، ثم تجعل رجالها يحولونه إلى رأسمالية دولة. تقيم الاتحاد

الاشتراكي، ثم يتحول إلى حزب السلطة السياسية الواحدة (كمثل الجبهة الوطنية الشكلية في العراق وسورية).

وثانيهما: التناقض الثقافي والجمالي، إذ تدعو إلى الثقافة الراديكالية والفكر الثوري والإبداع المجدد المضيء، مشجعة في ذلك الشعر الحر والتوجهات الجريئة في الأدب، ثم تضيِّق الخناق على أصحاب الثقافة الراديكالية، وتطارد أهل الفكر الثوري، وتدفع برواد الشعر الحر إلى المعتقل (البياتي وسعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر في العراق، وعبدالرحمن الشرقاوي، ونجيب سرور وحجازي في مصر، وشوقي بغدادي في سورية، واللعبي في المغرب)، وتضع خصوم الفكر الحر والشعر الحر على رأس المنابر والمؤسسات الثقافية.

لذلك، صاح أحمد عبدالمعطي حجازي في أوج شعارات الاشتراكية الناصرية (١٩٦٢):

«لو أنني - لا قدّر الله -
سجنت، ثم عدتُ جائعا
يمنعني من السؤال الكبرياءْ
فلن يرد بعض جوعي واحدٌ
من هؤلاءْ
هذا الزحامُ.. لا أحد!».

ولا ريب عندي في أن هاتين الثغرتين (وهما متداخلتان متضافرتان)، قد شكلتا عوامل كبح عطلت المسيرة الصحية لحركة النهضة العربية الحديثة عبر قرنين طويلين: إذ منعت المفاهيم المدنية - الليبرالية والعقلانية - من السريان الطبيعي في عروق المجتمع، كما منعت تراكم المحطات التنويرية لتشكيل قفزات كيفية، مما سبب حالة «العود على بدء» المتكررة في دوائر معادة، ومنعت ازدهار مبدأ التعدد - مبكرا - في الفكر والشعر، وعطلت الاتصال المباشر بين النخبة والجماعة في الفكر والسياسة والشعر. كل ذلك أعطى التيارات المحافظة في كل مراحل النهضة أرضا وسندا وشرعية، تمكنت بها من أن تزاحم وتغالب «فتغلب أحيانا»، القوى المنيرة المتحركة. والحصيلة في كل هذا المسار المضطرب المتذبذب هو هذه الحقيقة التي نرددها جميعا، وهي تعثر النهضة العربية الحديثة بالقياس إلى الأمم التي بدأت معنا زمنيا مشوار نهوضها الحديث.

- ١٢ -

● هل قصيدة النثر جزء أصيل من ثورة حركة الشعر الحر؟

سأجيب من فوري: نعم. وأفصِّل كما يلي:

درج كثير من مؤرخي الشعر العربي الحديث ودارسيه، على تجاهل فرع أساسي من فروع هذه الشجرة الحديثة، هو قصيدة النثر. وينطلق هذا التجاهل - غير الصائب -

من اعتقاد يرى أن قصيدة النثر ليست طورا طبيعيا من أطوار مسيرة القصيدة العربية الحديثة، أو أنها - في أفضل حال - ينبغي أن تدرس على حدة، بوصفها ظاهرة خارج النسق.

والحق أن قصيدة النثر، ليست شذوذا على نسق الشعر العربي، بل إن لها جذورا بعيدة في التجربة الإبداعية العربية القديمة، كما أنها ليست وافدا غربيا غريبا على بيئتنا العربية - كما يقول قائلون - وإن كانت قد استفادت بلا ريب من الاحتكاك بالثقافة الغربية في العقود الأخيرة، مثلما استفادت حركة الشعر الحر نفسها - وكل منشط ثقافي وإبداعي عربي - من الاحتكاك بالثقافة الغربية.

ونحن نعرف أن هناك فنونا عربية (مثل المسرح والرواية والقصة القصيرة)، نشأت في العصر الحديث بعد الاحتكاك بالثقافة الغربية، ولم يُخرج أحد هذه الفنون المستحدثة من دائرة الإبداع العربي الأصيل.

ويمكننا - بقليل من السماحة والتعميم والرحابة - أن نجد بذورا جنينية وأولية لقصيدة النثر في تراثنا العربي القديم، ومثالنا الأبرز على ذلك هو نثر المتصوفة المسلمين (وليس شعرهم الموزون المقفى)، كما يتجلى في كتابات ابن عربي والنفري والبسطامي والسهروردي وفريد الدين العطار.

كما أن الكثير من نصوص علي بن أبي طالب - رضي الله عنه - وأبي حيان التوحيدي وإخوان الصفا والجاحظ، هي نماذج عالية من قصيدة النثر، في إطارها الجنيني الأولي، حتى لو كان كل هؤلاء أنشأوا نصوصهم داخل تصنيفات ليس من بينها باب «قصيدة النثر».

وقد واكبت قصيدة النثر، كجزء عضوي من جسم القصيدة العربية، تطورات المجتمع العربي السياسية والاجتماعية والثقافية، تأثرا وتأثيرا، حتى قبل ازدهارتها الأخيرة منذ خمسينيات القرن العشرين، إذ شهدت العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين تجليات عديدة لقصيدة النثر، في مصر والعالم العربي، نذكر منها: بدر دومط وخليل شيبوب، ثم تنظيرات - أو إنتاج - أحمد زكي أبو شادي وخليل مطران، وحسين عفيف ومحمد فريد أبي حديد، وعلي أحمد باكثير وأمين الريحاني وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة ومحمد منير رمزي ولويس عوض وإبراهيم شكر الله وبدر الديب وغيرهم.

وكانت الخمسينيات هي اللحظة التي استوى فيها وجود قصيدة النثر تنظيرا وإبداعا، وذلك لأسباب عديدة، من أهمها تعرف شعراء سورية ولبنان على كتاب سوزان برنار - الكاتبة الفرنسية - «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا»، والاستفادة بكثير من تحليلاته النقدية في شرح ماهية قصيدة النثر، وقد تجلى هذا الاستواء النظري والإبداعي في تنظيرات مجلة «شعر» ونصوص أدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال ومحمد الماغوط وسنية صالح وشوقي أبي شقرا.

والحق أن قصيدة النثر قد خطت خطوة أبعد من خطى قصيدة الشعر الحر، بتركها العروض الخليلي كلية، واتكائها على الموسيقى المضمرة التي تتولد من «التوتر، والإيجاز، واللاتنظيم»، وهي الخصائص الرئيسية - عند برنار- لقصيدة النثر.

وعندي أن هذه الخطوة الأعمق - التي خطتها قصيدة النثر أبعد من قصيدة الشعر الحر - هي سبب من الأسباب الرئيسية التي أبعدتها عن قلب المشهد الشعري العربي في تلك المرحلة.

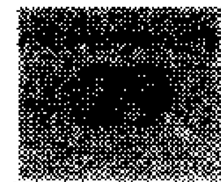
إذ لم ترق هذه الخطوة الأبعد لرواد حركة الشعر الحر، الذين رأوا فيها سلوكا جماليا أكثر جذرية من سلوكهم الجمالي، فأبعدوها عن بؤرة المسرح.

كما لم ترق هذه الخطوة الأعمق للنظام الوطني الثوري العربي، الذي رأى نفسه مطابقا لحركة الشعر الحر، من حيث الرؤية (تعديل الأطر القائمة من دون الخروج الكامل عليها)، ومن حيث الهيكل (نقد الأشكال لا نقض الأشكال)، فأبعدها عن بؤرة المسرح، برفع حمايته عنها، وهي الحماية التي أسبغها على حركة الشعر الحر، المتوائمة معه في «سقف» التغيير الثوري: في الشعر وفي المجتمع.

ثم إن هذه الخطوة الأعمق لم تَرُق - وهذا منطقي - لدعاة التقليد والثبات في الشعر، إذ هم في الأصل رافضون لتجديدات قصيدة الشعر الحر، ناهيك عن قصيدة النثر، فأبعدوها عن بؤرة المسرح، ضمن إبعادهم للحركة التجديدية برمتها، فهي بدعة، وكل بدعة ضلالة.

وعلى الرغم من هذا التحالف الثلاثي (رواد الشعر الحر، والنظام الوطني الثقافي، والتقليديين) ضد حضور قصيدة النثر، شقت هذه القصيدة طريقها إلى بؤرة المشهد الشعري العربي: نتيجة لقوة وثبات قادتها من عقد الخمسينيات من ناحية، ونتيجة لانزواء رواد حركة الشعر وخفوت صوتهم المهيمن، من ناحية ثانية، ونتيجة لتسليم معظم التقليديين بأنهم صاروا خارج العصر، من ناحية ثالثة، ونتيجة لانهزام وتهلهل الأنظمة الوطنية سياسيا واجتماعيا وثقافيا، من ناحية رابعة، ونتيجة لتبني الأجيال الشعرية التالية لقصيدة النثر، واتخاذها دربا جماليا من ناحية خامسة، ونتيجة لتغيرات الزمن المضطرب وانهيار الواحدية والثبات والوزن «أو الاتزان أو الميزان» فيه، من ناحية أخيرة.

والشاهد، أنه منذ بدء ثورة الشعر العربي الحديث، في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن العشرين، كانت هناك حالة دائمة من «التراسل»، او التداخل بين شقي هذه الثورة: الشعر الحر وشعر النثر. فأنت واجد في كثير من الشعر الحر بعض سمات من شعر النثر (كما عند نزار قباني وسعدي يوسف وعبدالصبور ومحمود درويش وسركون بولص)، كما أنك واجد في كثير من قصيدة النثر سمات من الشعر الحر (كما عند أدونيس والماغوط وإبراهيم شكرالله وقاسم حداد وعباس بيضون».



ليس ثمة - إذن - فواصل حديدية باترة بين الشكلين، وإن اختص كل منهما بملامح مائزة، وإن صارت قصيدة النثر في العقود الأخيرة مُلوِّنة مناخ الكتابة الشعرية الراهنة.

- ١٣ -

ليس معنى كل ما تقدم، أن التطورات السياسية والاجتماعية هي التي تصنع ثورات الشعر، فثورات الشعر لا يصنعها سوى الشعراء.

والتطورات السياسية الاجتماعية، ما لم تواكبها مواهب شعرية عارمة، ستظل تطورات مجتمعية محضة، لا شعر فيها ولا منها ولا لها. كما أن المواهب الشعرية ما لم تواكبها تطورات مجتمعية، ستظل شعرا جميلا، غير صانع لتحولات شعرية مفصلية.

هكذا، فإن المواكبة بين التطورات الكبيرة والمواهب الكبيرة، هي المجلى الناصع للفكرة الناصعة، التي هي: الجدل.

تعقيب على بحث
«نشأة الشعر العربي الحديث»

د. وهب رومية (*)

(*)د. وهب أحمد رومية: من مواليد سوريا حاصل على الدكتوراه في الآداب بمرتبة «الشرف الأولى مع التوصية بطبع الرسالة، وتبادلها مع الجامعات»، جامعة القاهرة، ١٩٧٧. يعمل مدرّسا في قسم اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب، جامعة دمشق من ١٩٧٨ إلى ١٩٨١، رئيس قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة صنعاء، ١٩٨٢ - ١٩٨٥. يعمل أستاذا مساعدا في قسم اللغة العربية في جامعة دمشق من ١٩٨٦ - ١٩٩٢، له العديد من الأبحاث التي نشرت في مجلات عديدة.

بدأ الباحث بحثه بتحديد منهجه معتمدا على ما أنجزته الدراسات التحليلية في ميدان سوسيولوجية المعرفة من وجود علاقة وثيقة بين تطور المجتمع وتطور الأدب، ثم حدد الإطار التاريخي لبحثه، فجعل بدايته مقترنة ببداية عصر «التحديث» الذي أطلق عليه المثقفون العرب اسم «اليقظة العربية»، وامتد به أكثر من قرنين من الزمان ابتداء بالحملة الفرنسية على مصر والشام عام ١٧٩٨، وانتهاء باللحظة الراهنة التي نمر بها. وميز في هذا المدى الزمني ثلاث دورات كبرى على النحو التالي:

الدورة الأولى، تبدأ بالحملة الفرنسية، وتنتهي في مطالع القرن العشرين، وتبدأ الدورة الثانية بمعاهدة سايكس بيكو عام ١٩١٦، وتنتهي حول منتصف القرن (نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، أو ثورة يوليو عام ١٩٥٢)، وتبدأ الدورة الثالثة في منتصف القرن العشرين، وتمتد إلى وقتنا الراهن.

وشرع بعدئذ يتحدث عما طرأ على المجتمع العربي من التحول والتغيير في هذه الدورات حديثا تاريخيا متعاقبا. وخلص إلى تقرير ما يلي:

لقد كانت ثورة عرابي عام ١٨٨١، ثورة البورجوازية الكبيرة العسكرية، وكان نتاجها الفني هو مدرسة الإحياء ممثلة في البارودي، ومن سلك في الشعر مسلكه، وكانت ثورة سعد زغلول عام ١٩١٩، ثورة البورجوازية المتوسطة المدنية، وكان نتاجها الشعري هو الحركة الرومانسية التي مثلتها مدرسة الديوان، ومدرسة أبوللو، ومدرسة المهجر. وكانت ثورة يوليو عام ١٩٥٢، هي ثورة البورجوازية الصغيرة، وكان نتاجها الشعري هو حركة الشعر الحر.

وأثار الباحث بعدئذ مشكلة عدم التزامن بين التحولات التاريخية الاجتماعية والتحولات الشعرية، فقد تأخرت التحولات الشعرية قرنا ونصف القرن بعد بداية التحولات الاجتماعية على حد قوله [1]. ولقد حاول تعليل هذه المشكلة بأربعة أمور هي: ضرورة عدم الربط الميكانيكي بين التحول الاجتماعي والتحول الشعري، واستغراق التحول الاجتماعي نفسه قرابة قرنين من الزمان، وصعوبة تطوير الشعر العربي، وكون النهضة العربية مشوّهة منقوصة. ولكنه - على الرغم من ذلك كله - يرى أن الشعر قد شهد «تململات وتذبذبات بسيطة»، على حد تعبيره [2]، وأبرز هذه التململات كان تجربة «شعر النثر» عند المتصوفة، وتجربة «البديع» في العصور المملوكية. ثم تحدث عن أثر التجربة الصوفية، وتجربة البديع في حركة الشعر الحر، وتحدث بعدئذ عن أثر الاحتكاك بالثقافة العالمية، وأثر الواقعية الاشتراكية، وأثر السريالية والصوفية في هذه الحركة، ثم عقد فقرة للحديث عن عيبين كبيرين اعتورا مسار الثورة الوطنية، هما: غياب الديموقراطية، والتناقض الثقافي الجمالي [3].

ثم انتقل إلى الحديث عن قصيدة «النثر»، فدافع عنها وعدها جزءا أصيلا من ثورة الشعر الحر، ورأى لها جذورا أصيلة في التراث العربي، وأشار إلى عدم تقبل النظام الثوري العربي لهذه القصيدة، لأنها خارجة على نسقه الفكري والجمالي، وختم

بحثه بالنص على أن «ثورات الشعر لا يصنعها سوى الشعراء»، وعلى أهمية الجدل بين التطورات الكبيرة والمواهب الكبيرة في تحقيق هذه الثورات.

ومن حق هذا البحث أن أنوّه بإيجابياته، وهي كثيرة لا يتسع التعقيب لها جميعا، لذا سأقتصر على ذكر أبرزها:

أولا: منهج البحث القائم على التحليل الاجتماعي، وربط الظاهرة الفنية بالظواهر الاجتماعية في احتراس واضح من الآلية والميكانيكية، ووعي عميق للعلاقة الجدلية بين هذه الظواهر، وبهذا المنهج تحرر البحث من السقوط في الأسلوب الوصفي الذي يقدم فهما سطحيا للظواهر، ومن السقوط في الاتجاهات التي تعزل الظاهرة الفنية عن الظواهر الاجتماعية والنفسية المواكبة لها تاريخيا، وبذلك تحتفظ الظاهرة الشعرية بوجودها الموضوعي دون تضخيم، وباستقلاليتها النسبية دون ذوبان في ركام الأحداث، وتتطور هذه الظاهرة وفق قانونها الخاص دون مناقضة القانون العام الذي يحكم المرحلة التاريخية لهذا التصور.

ثانيا: الموقف النقدي المثقف من مسار الثورة الوطنية في الوطن العربي، والكشف عن وجوه القصور والتناقض فيه. وهو موقف نابع من قراءة الواقع التاريخي قراءة تحليلية تستضيء بالوعي والمعرفة.

ثالثا: معرفة الحركة الوطنية المصرية وتطورها معرفة عميقة، وقراءة مسارها التاريخي، وتجلياته الشعرية قراءة تحليلية دقيقة.

رابعا: معرفة الحركة الشعرية العربية المعاصرة وتطورها، وربطها بأسبابها التاريخية الاجتماعية ربطا جدليا بعيدا عن مفهوم البنية الفوقية الخاملة.

خامسا: الإيمان العميق بالشعر، وموقفه الجسور من قصيدة النثر، والدفاع عنها ورؤيته النقدية لعلاقة السلطة الوطنية بهذه القصيدة بغض النظر عن موافقتنا أو معارضتنا له فيما ذهب إليه.

بيد أنني أعرف - كما يعرف غيري - أن البحث الذي يبرأ من النقص أو العيوب لم يكتب بعد، وأعرف أنه لن يكتب، ولذا أرى من حق هذا البحث القيّم أن أشير إلى ما شابه من الشوائب في ظني، وأنا أدرك أن الباحث قد أحس بعض هذه الشوائب، وألمح إليها، وأرجو أن ينظر إليها الباحث الفاضل بصفتها ملاحظات واستفسارات أكثر من كونها عيوبا.

أولاً: عدم تحديد مفهموم دقيق للشعر الحديث

لم يحدد البحث مفهوما دقيقا للشعر الحديث لا من حيث الزمن ولا من حيث طبيعته الجمالية، وبسبب ذلك، امتد نطاقه ليشمل أكثر من قرنين من الزمان، وغدا البحث حديثا عن المؤتمرات في الشعر العربي حتى وقتنا الراهن لا عن نشأته وبواكيره الأولى فحسب. وإن كنا نجد إشارة شبه واضحة إلى مفهوم الباحث لهذا

الشعر حين تساءل «لماذا تأخرت التحولات الشعرية في مجتمعنا العربي قرنا ونصف القرن بعد بدايات تحول المجتمع العربي إلى النهوض المدني الحديث؟» (٤).

إن مفهوم الشعر الحديث - كما نفهم من هذا التساؤل - هو تحديدا مفهوم «الشعر الحر»، كما يسميه، ونستطيع أن نضم إليه «قصيدة النثر» بدليل من كلام الباحث نفسه في أواخر البحث(٥).

وإذا كان الأمر كذلك، فقد خرج من دائرة الشعر الحديث، شعر كثير، أبرزه شعر المهجر، وشعر مدرسة الديوان ومدرسة أبوللو. وهذا رأي فيه نظر. ولقد شاع بين الباحثين ما يخالفه، وأنا أعرف أن مصطلح «الشعر الحديث»، ومصطلح «الشعر المعاصر» مصطلحان رجراجان، ولكن الباحثين عادة يحدّونهما بحدود تاريخية أو بحدود فنية، وقد كان تحديد هذا المصطلح في أول البحث أمرا مطلوبا من وجهة نظري.

ثانيا: التعميم دون استقصاء

لقد قصر الباحث حديثه على التطورات التاريخية الاجتماعية في مصر وحدها باستثناء إشارات خاطفة إلى الأقطار العربية الأخرى، ولكنه عمم نتائجه، ولئن صح بعض هذه النتائج فإن بعضها الآخر لا يصح. فقد ظهرت - على سبيل المثال لا الحصر - استجابات أيديولوجية متنوعة إثر الاحتكاك الحضاري بالغرب، وكان سبب هذا التنوع اختلاف الواقع الديني في بلاد الشام عنه في مصر. فقد برز العنصر الإسلامي في استجابة المثقفين المصريين الأوائل (رفاعة الطهطاوي ١٨٠١ - ١٨٧٨، جمال الدين الأفغاني الذي زار مصر عام ١٨٧١، وأقام فيها ثماني سنوات). وبرز العنصر القومي العربي في استجابة المثقفين الشوام الأوائل (ناصيف اليازجي ١٨٠٠ - ١٨٧١، بطرس البستاني ١٨١٦ - ١٨٨٣، وانضم إليهما أحمد فارس الشدياق ١٨٠٤ - ١٨٨٨)، بل نحن نرى في مصر مثقفا مسيحيا هو خليل غانم ينشر في الإسكندرية عام ١٨٧٩، كتابا عن «الاقتصاد السياسي»، وبعد عشر سنوات صدر كتاب في الموضوع نفسه لكاتب مسيحي آخر، وليس في الكتابين ما يشير إلى الإسلام أو العروبة بوصفهما ردا على تحدي الغرب للعرب والمسلمين على المستوى السياسي والثقافي والاجتماعي (٦). وفي هذه المرحلة المبكرة من اليقظة العربية كان في المغرب العربي خير الدين التونسي (١٨٢٥ - ١٨٨٩)، يتحدث عن الإسلام بوصفه ردا على التحدي الغربي في كتابه «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك» (٧)، ولم تلبث هذه الاستجابات جميعا أن ازدادت غنى وتمايزا، وتراسلت أصداؤها، وأسهمت في خلق فكر أوضح وأكثر اتساقا وتفصيلا، فظهر تلميذ الأفغاني محمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥) في مصر، وظهر عبدالرحمن الكواكبي (١٨٥٤ - ١٩٠٢)، والشيخ طاهر الجزائري (١٨٥١ - ١٩٢٠) في الشام ممثلين للاتجاه الديني. وظهر قاسم أمين

(١٨٦٣ - ١٩٠٨)، وأحمد لطفي السيد (١٨٧٢ - ١٩٦٤) في مصر، وأديب إسحق في الشام (١٨٦٥ - ١٨٨٤) وغيرهم ممثلين للتيار العلماني، وظهرت الجمعيات السياسية في الهلال الخصيب ممثلة للاتجاه القومي نتيجة نفاد صبر العرب من الإصلاح السياسي المرتقب [٨].

وأنا أقدر أن هذه المنطقة من البحث معقدة وشائكة وعسيرة عسرا بالغا، وليس من الإنصاف أن نطالب بحثا يدور حول نشأة الشعر العربي الحديث بدراسة تحليلية مستفيضة لمرحلة تاريخية انتقالية قلقة شديدة التعقيد كهذه المرحلة التي نتحدث عنها، ولكننا نستطيع - على الرغم من ذلك - أن نقرر أن التطور التاريخي الاجتماعي لم يكن نسقا واحدا في الأقطار العربية المختلفة، وأن هذا التطور كان في مصر والهلال الخصيب في المرحلة التكوينية الأولى، وأن المسيحيين العرب قد أسهموا إسهاما بعيدا - لأسباب شتى - في نشوء الفكر العلماني، والحيلولة دون تماهي الفكر القومي والفكر الديني، وأن معركة التنوير كانت معركة اغتراب ثقافي واجتماعي [٩].

ثالثا: قلة الاهتمام بالحركة الثقافية وتطورها وأدواتها

يستطيع المرء أن يزعم دون أن يقترف خطأ أن الشعر العربي القديم كان بحكم طبيعته وقيوده الفنية الكثيرة موائما للحضارة الشفوية. أو بتعبير أدق: لم تكن الحضارة الشفوية تمثل عقبة كأداء أمام هذا الشعر، فقد احتفظت بجلّه صدور العرب أجيالا متلاحقة طويلة، ولا ريب في أن خسارة فادحة قد لحقت به قبل أن يصل إلى عصور التدوين، وتمثلت هذه الخسارة في ضياع قسم كبير منه، ولكن حركة الشعر الحر (أو الحديث كما رآها الباحث)، بحكم طبيعتها الفنية وثيقة العلاقة بحضارة الكتابة وأدواتها من طباعة وصحف ومجلات، وبالثقافة ووسائلها ومصادرها المتنوعة. وكان خليقا بهذه العلاقة أن تدفع الباحث إلى التركيز على الثقافة وأدواتها في طور النشأة خاصة بدلا من هذه الإشارات الخاطفة المتفرقة.

لقد أسهمت المطبعة والترجمة والمجلات والثقافة الأجنبية إسهاما ضخما في نشوء الشعر العربي الحديث وتطوره. فقد عرفت بلاد الشام المطبعة قبل الحملة الفرنسية، وعرفتها مصر بعدها، وأنشئت مطبعة بولاق المشهورة في زمن محمد علي، فنشرت الكتب والدواوين القديمة، وعددا من الكتب المترجمة، وأنشأ علي مبارك دار الكتب المصرية، وساعدت سهولة المواصلات المطبعة على تحقيق وظائفها، وعززت الترجمة مرونة اللغة العربية، ولقحت الأسلوب الشعري، وساعدته على الانعتاق من التكلف، وأمدت الشعر بالميثولوجيا، وفتحت عينيه على التجارب الشعرية الأجنبية.

لقد أنشئت مدرسة الترجمة في مصر زمن محمد علي، وآثر خريجوها ترجمة كثير من الأعمال الأدبية فترجم - على سبيل المثال لا الحصر - محمد عثمان جلال (١٨٢٩ - ١٨٩٣) - قصص «لافونتين» الخرافية شعرا، وترجم عددا من ملاهي

موليير، وأعمالا أخرى. وفي بلاد الشام ترجم ناصيف اليازجي (١٨٠٠ - ١٨٧١)، وبطرس البستاني (١٨١٦ - ١٨٨٣)، وأحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ - ١٨٨٨) الكتاب المقدس بعناية فائقة بالأسلوب. كما ترجم أديب إسحق (١٨٦٣ - ١٨٨٤) «العقد الاجتماعي» لجان جاك روسو، وعددا من مسرحيات راسين، وأعمالا أدبية أخرى لآخرين، بل إنه ترجم بعض قطع لفكتور هوغو وفولتير شعرا، وكان همه أن يسمو بالتعبير الأدبي ليضارع النص الأصلي أسلوبا [١٠].

وترجم سليمان البستاني (١٨٥٦ - ١٩٢٥) ملحمة «الإلياذة» لهوميروس، ففاق سابقيه ومعاصريه جميعا برفعة البيان وسموه، وبالحواشي العلمية التي أغنى النص بها، وبمقدمته التي كانت أول أثر عربي يتحدث عن الأدب المقارن. ومن غريب أمر البستاني وعظمة استخدامه نظام تعدد الأوزان والقوافي في ترجمته لهذه الرائعة الخالدة مبرهنا على قدرة الشعر العربي على التعبير عن الأغراض الملحمية [١١]. وترجم علي أحمد باكثير - وهو شاعر مسرحي من حضرموت - رواية «روميو وجولييت» عام ١٩٣٨ - ١٩٤٠، وعده بعض الباحثين رائد الشعر الأول [١٢].

وقد أسهمت المجلات في تطوير الأسلوب الأدبي شعرا ونثرا، ونذكر منها، على التمثيل لا الحصر، مجلة «المقتطف»، ليعقوب صروف (١٨٥٢ - ١٩٢٧)، ومجلة «الهلال» لجرجي زيدان (١٨٦٠ - ١٩١٤)، ومجلة «الجامعة» لفرح أنطون (١٨٤٩ - ١٩٢٢) (١٣)، ومجلة «الكاتب المصري»، و«الثقافة» و«الرسالة» [١٤]، ومجلة الآداب، ومجلة «شعر» [١٥].

رابعا:

كان من المستحسن أن يعرض الباحث مواقف المجتمع الأدبي من حركة الشعر الحر، وأن يفسر هذه المواقف، ثم يعرض رأيه في تنازع أوليته بين الشعراء والباحثين، ولكنه آثر عدم الخوض في هذه القضية.

خامسا: أحكام قلقة، وقضايا معلقة

لقد فسر الباحث كثيرا من القضايا تفسيرا علميا سديدا، كما ذكرت من قبل، بيد أنني أعتقد أنه قد فسر قضايا أخرى تفسيرا قلقا يحتاج إلى الاستقصاء والمراجعة وإعادة النظر. وترك قضايا معلّقة دون تفسير، وأكتفي بمثال واحد لكل منها:

فمن القضايا المعلقة «التناقض الأيديولوجي والاجتماعي والسياسي» في حركة الثورة العربية. لقد رصد الباحث الظاهرة رصدا دقيقا، ولكنه لم يفسرها، فظلت مرجأة. وأنا أعتقد أن هذه الظاهرة تحتاج إلى استقصاء لئلا نقع في آفة التعميم، وأستطيع أن أقدم تفسيرا لها في القطر العربي السوري، فقد ظل الخطاب السياسي الرسمي خطابا شبه ثوري، ولكن الممارسة كانت - في كثير من جوانبها - تقليدية

مناهضة لمفهوم الثورة. وظهرت الفجوة واسعة بين هذا الخطاب وممارسات أصحابه.

وأنا أعتقد أن سبب ذلك هو محاولة النظام التوفيق بين أمرين لا يتفقان ولا يلتئمان هما: محاولة القائمين على السلطة الوفاء لتاريخهم النضالي السابق، وإيهام الآخرين بأنهم لا يزالون مؤمنين بمبادئهم الثورية من جهة، والحرص على امتيازات السلطة من جهة خرى. ومن هنا نشأ هذا الخطاب السياسي المفارق للممارسة، وظهرت السلطة في موقف تلفيقي تنقصه الطهارة الثورية، ولكنه موقف حقق لها الجمع بين الامتيازات والإيهام باستمرارية المواقف الثورية.

ومن الأحكام القلقة موقف الباحث من «قصيدة النثر»، فإذا كانت هذه القصيدة حاضرة حضورا قويا في التراث العربي في نصوص علي بن أبي طالب، وأبي حيان التوحيدي والجاحظ وإخوان الصفا والمتصوفة، كما يقول، ونستطيع أن نضيف إليهم - وفق تصور الباحث - خطب الخوارج وزياد بن أبيه والحجاج وغيرهم، فكيف تكون مخاصمة للنظام العربي الثوري الذي تطابق مع حركة الشعر الحر؟ وهبنا وافقنا الباحث في كونها تمثل خروجا كاملا على الأطر التقليدية القائمة، ونقضا للأشكال لا نقدا، فما دليله على مخاصمة النظام الثوري العربي لها؟ الذي أعرفه أن هذا النظام قد عامل بعض شعراء الشعر الحر معاملة أقسى من معاملة شعراء قصيدة النثر. وأغلب الظن - في رأيي - أن الذي حال دون بروز قصيدة النثر في قلب المشهد الشعري ليس النظام الثوري العربي، بل الذائقة العربية التي لم تألف بعد هذا اللون من الشعر لأسباب كثيرة، وكثرة الحواة والمهرجين في مضمار هذه القصيدة، وقد ساعد على كثرتهم غياب القيود الفنية الظاهرة، ولم يألف الناس فنا بلا قيود.

وبعد

فإن هذه الملاحظات أو الاستفسارات لا تقلل من سعادتي بهذا البحث القيم، ولا تغض منه، بل هي ما كانت لتكون لولا ما رأيته فيه من خصب وثقافة واستقامة في التفكير.

الهوامش

(١) البحث، ص ٢١.
(٢) البحث، ص٢٢.
(٣) البحث، فقرة رقم ١٠.
(٤) البحث، ص ٢١.
(٥) البحث، ص٣٢.
(٦) هشام شرابي «المثقفون العرب والغرب»، مواطن متفرقة.
(٧) عزت قرني «العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة» - الباب الثاني.
(٨) هشام شرابي، المرجع السابق، مواطن متفرقة.
(٩) هشام شرابي، المرجع السابق، مواطن متفرقة.
(١٠) نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص ١٠ - ١٥.
(١١) نذير العظمة، المرجع السابق، ص ١٦ و١٧.
(١٢) نذير العظمة، المرجع السابق، ص١٤٢، وانظر ما كتبه د. عبدالعزيز المقالح عن هذا الرائد.
(١٣) نذير العظمة، المرجع السابق، ص١٠.
(١٤) علي شلش، اتجاهات الأدب ومعاركه في المجلات الأدبية في مصر، مواطن متفرقة.
(١٥) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص٢٢.

مداخلات ومناقشات
البحث الأول

أ. خليل علي حيدر (الكويت):

بعض النقاط، أنا أحس أننا مازلنا نتصور الأدب للجماهير أو الشعب، فأنا يبدو لي أن بعض أشكال الأدب خصوصاً الشعر، آخذة في التطور نحو آفاق يصعب على الإنسان العادي أن يتابعها ما لم يكن فعلا متعمقا في الثقافة والفنون واللغات والاطلاع على آداب الأمم الأخرى، لاسيما الأدب الحديث. فينبغي علينا ألا نخضع الأدب لهذه المقاييس السياسية الإعلامية... هذه نقطة. هناك أيضا المنهج الذي نحلل به تاريخنا أو أدبنا المعاصر والحديث عموما آخر قرنين. كما تفضل الأستاذ مازلنا نحن، وهناك تأثيرات قومية أو بين قوسين «تقدمية» أو «إسلامية» يتعرض لها المحلل والكاتب، الضحية في أحيان كثيرة هي الرؤية الواضحة والموضوعية لتاريخنا وهذا أيضا ينسحب على التحليلات الأدبية. فنحن لا ننظر إلى هذا التاريخ كما هو، بل كما نشتهيه ونتمناه. أنا أعتقد أن هذه من النقاط التي يجب أن نلتفت إليها، طبعا هناك نقاط أخرى، ولكني سأعطي المجال للآخرين.

أ. طالب الرفاعي (الكويت):

لي ملاحظة واحدة: بالتأكيد هناك تقاطع ما بين الظرف الاجتماعي السياسي في الوطن العربي وبدء حركة الشعر، ولكني أرى أن الحركة الشعرية تتعرض للظلم حين يشار إليها بالتطابق مع الثورات الأخرى، لأنكم تعرفون أن الثورات كانت آلتها القتل ورهانها الانتصارالآني ووقودها البشر، فيما الحركة الشعرية آلتها الحرف والكلمة ورهانها البقاء ووقودها الإبداع، فأرى أنه من باب الظلم أن تجرى هذه المطابقة. بالتأكيد الظرف الاجتماعي - السياسي له دور، ولكن يجب أن نفرق بين ثورة وثورة.

د. شربل داغر (لبنان):

أولا، إن سمح لي حضرة الأمين العام والسادة المنظمون لهذه الندوة، فلي أولا ملاحظة تنظيمية: كنت أتمنى حضور دارسين أجانب في هذه الندوة على الرغم من توافر عدد كبير من الدارسين العرب المرموقين للشعر العربي الحديث، وذلك تقديرا مني لمجهودات عديدة وكثيرة وقيمة عند هؤلاء الدارسين في كبريات جامعات العالم ومعاهد بحوثها. والملاحظة الثانية: فيما يتعلق بموضوع اليوم أعتقد أن الصديق الشاعر حلمي سالم تجشم صعوبات مهمة كبيرة حول النشأة، وهذه النشأة على الرغم من كل الاختلافات حول ما يتعلق بها، باتت هناك دراسات متوافرة على قدر من الوثوق والتأكد، سواء في فهم الظاهرة عموما، أو في درس محطاتها وأعلامها وقضاياها.. إلى غير ذلك. أما الملاحظة الثالثة فهي أنني لا أوافق الشاعر حلمي سالم الرأي بأن «قصيدة النثر» أصيلة في الآداب العربية الحديثة، مثلما لا أقول إن قصيدة التفعيلة هي أصيلة أيضا في تاريخ الشعر العربي، وهذا يعني أننا أشبه بأناس

يتنكرون للتاريخ الفعلي ويسعون بعد وقت لتدبر مخارج لأزمات في ضمائرهم الحضارية أو الثقافية أو الشعرية، وفي ذلك أرد أيضا على الدكتور وهب رومية فيما قاله حول «القصيدة بالنثر»، وأنا بالمناسبة اسمحوا لي بأن أقول: إنني لا أسمي هذه القصيدة قصيدة النثر، أولا من باب الأمانة للترجمة، هذا التركيب اللفظي هو فرنسي في أساسه وهو poem en ولم يقل التركيب اللفظي الفرنسي poem de حتى نترجمه بقصيدة النثر، والأصح أن نترجمه، إما «القصيدة بالنثر» أو «القصيدة نثرا». وأعتقد أيضا فيما يتعدى مسألة الأمانة أن هذه التسمية هي أنسب أيضا لطبيعة هذه القصيدة بذاتها، وفيما يتعلق بهذه القصيدة فإن التاريخ الشعري معروف، أي أنه مثلما تأثر شعراء عرب بتجارب شعرية أمريكية وأوروبية لها صلة ما بالعرب، تأثر أيضا شعراء عرب بقصائد تتعين وتتألف وفق طرق تركيبية أمريكية وأوروبية مختلفة. لذلك أرجو أن نخرج من هذه العقلية - أكاد أقول - «القضائية» أو «التفتيشية» حول شيء أصيل وشيء مزعوم، أو شيء من المنبت الأصلي وشيء من المستورد. أتمنى فعلا، خصوصا أن هذه الجلسة هي الجلسة الأولى في هذه الندوة، أن نخرج قليلا من هذه الثنائيات وأن نكون أكثر أمانة لتاريخنا الفعلي.

د. أحمد الطراونة (الأردن):

أود أن أشير إلى ما بذله الباحث الأستاذ حلمي سالم في الدراسة التي قدمها، وهي دراسة النشأة في السياق التاريخي، وبخاصة السياسي منه. وهذا التناول ليس جديدا لدى دارسي الأدب العربي وظواهره، فغالبا ما توقفوا عند الانعطافات السياسية والتحولات التاريخية التي يمكن رصدها، إذا كانت هذه التحولات في المجال الفني والإبداعي لا يمكن رصدها بتحديد نقطة البداية، وهذا لا يمنع من الخوض في ظروف وبيئات ولادتها، وهو ما فعله الباحث حيث تناول النشأة في سياقاتها التاريخية وتحولاتها الاجتماعية، ونفذ إلى العديد من الظواهر، وأخذ يعممها على مجمل النشاط الشعري في الوطن العربي، وإن اتخذ من مركزية الأحداث في مصر نقطة للحديث عن هذه التحولات. الآن لدينا إشكالية في تحديد المصطلحات، ونحن نتحدث عن الشعر العربي. المصطلح الأول: عندما نتكلم عن الشعر الحديث أو الشعر المعاصر، هل نقصد بالمصطلح أن النشأة مرتبطة بالسياق التاريخي للأحداث، لنقول إن هذا العصر الحديث من هنا بدأ؟ أم أنه مرتبط بظهور نماذج أو بناءات شعرية مغايرة للأشكال التقليدية؟ بمعنى أن نرصد أحداثاً أدبية وظواهر، كما هي الحال بالمدرسة الرومانسية أو الكلاسيكية، أو كما درج عليه دارسو الأدب في الغرب. ثانيا: لدينا مشكلة أخرى تتعلق بتعدد البيئات وتمايز الظروف الاجتماعية في الوطن العربي، مما يجعل الحديث عن هذه التحولات في قطر عربي واحد يتسم بشيء من عدم الإحاطة، وإن بدا لنا أن هذا القطر يمثل حاضنة أساسية من حواضن الثقافة العربية، ودولة

مركزية في وجودها بين آسيا وأفريقيا، وأن هذه التحولات أثرت في الوطن العربي منذ بدء النهضة الأدبية والجامعات والمطابع، التي استقبلت عدداً كبيراً من أبناء الوطن العربي الذين تأثروا بالأجواء والتحولات الثقافية في مصر، وأن لمصر محورية في أحداث المشرق العربي، سواء من حيث التحولات السياسية أو من حيث التحولات الاجتماعية. ثم إن حركة التجديد في الشعر العربي - إذا نظرنا إليها بإمعان - كانت ملازمة لتاريخه عبر عصور مختلفة، وأن التجديد كان يتعلق بالمضامين وبشكل القصيدة والأغراض الشعرية التي كانت تتبدل بين الحين والآخر، وحتى في الأشكال الشعرية كظهور الموشحات أو ظهور نماذج أخرى من الشعر الشعبي في الزجل وغيره، وأن قضية الاختلاف أو قضية إشكالية القديم والمحدث مطروحة في أدبيات النقد العربي القديم، ونحن عندما نريد أن نقيم ما سمعناه اليوم نجد أن الباحث قد أسعفنا كثيراً في أنه رسم لنا ملامح لما وراء التحولات في رصد الأحداث التاريخية، وربطها بالتحولات الاجتماعية وبعد ذلك مقاربة بين المؤثرات الخارجية والمؤثرات الداخلية في حركة تحول المجتمع العربي، ونشوء هذا الشعر في ضوء هذا المتغير الذي طرأ في القرنين الماضيين. والحقيقة أن الحديث عن النشأة ببحث واحد يغطي جميع الجوانب أمر يبدو أنه عسير لأن العديد من الباحثين كتبوا عن القضايا المعاصرة في الشعر وتناولوا تحولاته، ولكن الباحث - وأسجل هنا أنني قرأت البحث بشكل معمق - نظر إلى ما وراء التحولات الاجتماعية، ولم ينظر إليها بمعزل عما يدور، وهذه فضيلة أسجلها للبحث.

د. سيد البحراوي (مصر):

لو أنني وافقت صديقي العزيز الشاعر حلمي سالم على التفسير الذي قدمه للتطورات الكبرى في الشعر العربي، بربط كل تطور بحدث كبير، فإنني سأطالبه بما أغفله من الإشارة إلى التطور الكبير الذي واكبته قصيدة «النثر». وفي هذه الحالة فإنه لن يستطيع أن يقول إلا هزيمة ٦٧. أنا في الحقيقة لا أميل إلى هذا التفسير بدقة، وأميل أكثر إلى ما أكده حلمي سالم مراراً ووافق عليه الدكتور وهب، وما مارسه حلمي سالم فعلا في بحثه، بأن التفسير الاجتماعي أو التفسير الحقيقي للتطورات الجمالية لا يمكن أن يقف عند حدود حركة سياسية أو فعل سياسي مهما كان كبيرا، لأن هذا سيصبح نوعاً من التفسير الوضعي بمعنى (positivisim)، وهو مغاير تماماً للتحليل الاجتماعي بالمعنى العميق الذي أضافت إليه الماركسية أشياء وأضافت إليه ما بعد الماركسية أشياء مهمة.

وأود أن أوضح معنى التفسير الاجتماعي الشامل للتحولات الجمالية الأساسية، في تقديري أن مظنها الأساسي هو في الطاقات الإبداعية للفنان، فمجموعة الطاقات الإبداعية للفنان في مرحلة معينة هي التي تشكل التحول الجمالي، هذه الطاقات

الإبداعية من وجهة نظري هي في المقام الأول طاقات سيكولوجية.. احتياجات سيكولوجية - اجتماعية لدى الفنان يحتاج إلى أن يخرجها في هذا التقليد الجمالي أو ذاك، لكن هذه الوضعية للاحتياجات السيكولوجية الجمالية للفنان هي بالضرورة - سواء أراد أو لم يرد - محكومة بالوضع الاجتماعي، لكن الوضع الاجتماعي هنا لا يمكن أن يفسر باعتباره ثورة ١٩ أو ٧٢ أو ٨٢، وإنما بعلاقة معقدة جدا، هي علاقة صراعية في المقام الأول، علاقة بين المبدع وطرفين متناقضين في المجتمع دائما: طرف السلطة من ناحية، وطرف الجماهير أو الفئات الاجتماعية من ناحية أخرى. وطرف السلطة بالضرورة هو طرف متصل اتصالا صراعيا في الغرب بالنسبة إلينا، وبالنسبة إلى الأمة العربية بشكل عام، وبالنسبة إلى العالم الثالث بشكل أعم، فالسلطة مرتبطة بالغرب بنوع من التبعية الذهنية وبمصالح سياسية اقتصادية وغيرها، ومرتبطة بالجماهير على اعتبار أن السلطة لابد أن ترضي بعض الاحتياجات للجماهير، وبالتالي حسب علاقة السلطة بالجماهير تسقط أو تقع علاقة الشاعر بإبداعه، لأنه حسب موقفه من السلطة في كل مرحلة وحسب موقفه من الجماهير في كل مرحلة، يتحدد احتياجه السيكولوجي الجمالي، وبالتالي يتحدد توجهه الفني. تصبح هذه المسألة معقدة أكثر في حالة اجتماع طاقات إبداعية لمجموعة من المبدعين في مرحلة معينة، في هذا السياق نفهم التحول إلى قصيدة النثر على هذا الأساس بشكل أعمق بكثير جداً، وتصبح قصيدة النثر ضرورة اجتماعية وليست مجرد كسر في شكل قصيدة الشعر الحر، وإنما هي ضرورة اجتماعية لأن الانكسار النفسي الذي أصاب العرب أجمعين -ومن ضمنهم الشعراء- أدى بالضرورة إلى التمرد على الأشكال السابقة، مثلما أدى إلى التمرد على الأشكال السابقة في العمل السياسي وفي الحياة الحزبية وفي السلطة وفي المنظمات السياسية المختلفة... إلى آخر هذه الأشياء.

أ. أحمد عبدالمعطي حجازي (مصر):

هناك ملحوظات قليلة حول البحث الذي قدمه الشاعر الأستاذ حلمي سالم، وحول ملحوظات الدكتور وهب، فيما يتصل بالمحاولة لإنشاء تطابق بين الدورات السياسية أو التطورات الاجتماعية - السياسية من ناحية، والدورات الفنية من ناحية أخرى. أنا طبعاً مع الذين قالوا بأن هذا التطابق غير موجود، وأعتقد أن الأستاذ حلمي سالم نفسه ذكر هذا. وأقترح شيئا آخر هو أن نبدأ من دوافع حيوية، هي التي تدفع إلى التعبير عن نفسها، سواء في السياسة والاجتماع من ناحية أو في الفن والأدب من ناحية أخرى. ولا شك في أن هذه الدوافع الحيوية لا يمكن تقسيمها إلى مراحل بسيطة، إنما هي دوافع متداخلة، فلا شك في أننا نستطيع أن نجد في القرن التاسع عشر دافعا للاتصال بالماضي وإحيائه من ناحية، ودافعا معاكسا الخروج من هذا الماضي والاتصال بالحاضر. ونستطيع أيضا أن نجد في

القرن التاسع عشر دافعا حيويا لتمثيل الذات والانتماء إلى الشخصية القومية من ناحية، ودافعاً معاكساً أو مصارعاً للاتصال بالعالم والانتماء إلى الآخرين، وهذا نجده ليس في السياسة فحسب، فمثلا نحن نجد في السياسة أن الديني والوطني كانا حاضرين في مشروع «محمد علي» على سبيل المثال، وفي أفكار «جمال الدين الأفغاني»، وفي أفكار «محمد عبده»، ونجده كذلك في شعر «الطهطاوي» على سبيل المثال، وهو شاعر أيضاً. طبعاً ليس شاعرا معروفا وليس شاعرا كبيراً، ولكننا نستطيع أن نجد في محاولة الطهطاوي الشعرية سعيا للإحياء من ناحية، وسعيا للاتصال بالشعر الفرنسي من ناحية أخرى، الطهطاوي ترجم من الشعر الفرنسي، ونظم كذلك قصائد ليس لها مثيل في التراث العربي القديم، نظم أناشيد وطنية واستخدم المقطوعات، واستخدم شكل الموشح في محاولاته الشعرية. من ناحية أخرى أعلق كذلك على الملحوظة التي ذكرها الدكتور وهب، وهي أن التجارب الوطنية ليست واحدة في البلاد العربية، وثقوا تماماً بأن الدوافع التي كانت تحرك زعماء الشام غير الدوافع التي كانت تحرك زعماء مصر. فزعماء الشام كانوا يصارعون السلطة العثمانية المسلمة، ولذلك لابد من أن يرفعوا شعاراً قومياً، على حين أن المصريين كانوا يكافحون الإنجليز، وكانوا يفتقدون مساندة العثمانيين، ولذلك كان الشعار الديني حاضراً في الحركة الوطنية المصرية، ولم يكن حاضراً في حركة الشام، كنت فيما يتصل بموضوع الكلام عن التجارب الوطنية في البلاد العربية المختلفة والتجارب الشعرية - كنت أفضل أن يقتصر الباحث على مصر، فهذا يمكن أن يضيء الوضع في بقية البلاد العربية، لكنه ليس مطابقا لما حدث في الشام أو ما حدث في العراق. لاشك أيضاً - وهذا أريد أن أؤكد عليه في نهاية كلمتي- في أنه كما أن التجارب السياسية والاجتماعية ليست واحدة في مختلف الأقطار العربية فكذلك التجارب الشعرية ليست واحدة في مختلف الأقطار العربية، وينبغي أن ننطلق من فكرة أن الشعر كثير ومتعدد، وأننا لا نستطيع أن نختصره أو نبسطه في شكل واحد. ولذلك عندما أرى أن الأستاذ حلمي سالم يتحدث عن الشعر الحديث ويحصره في الشعر الحر، أرى أن هذا إما تضييق وإما توسيع.. تضييق أكثر من اللازم لأنه يحصره في شكل واحد، أو توسيع أكثر من اللازم لأنه يجعل الشعر الحر هو كل الشعر الحديث. أعتقد أيضا أن حركة الشعر الحر أو حركة التجديد أو حركة الثورة لم تكن محصورة في الشعر الحر ولا في قصيدة النثر، وأن حديث الأستاذ حلمي سالم عن أن المرحلة السابقة للشعر الحر لم تشهد تطورات جذرية راديكالية هو حديث يستحق الوقفة، فليس صحيحا مثلا أن جماعة الديوان لم تقدم شيئا راديكاليا، الشعر المرسل هو لجماعة الديوان، وأوليات القصائد الحرة ظهرت قبل الشعراء الذين اعتبرناهم رواداً للشعر الحر، وهكذا.

أ. ظبية الخميس (الإمارات):

أنا لدي مشكلة كبيرة هذا الصباح بصراحة، يعني أن تستمع إلى نقد، وهذا يعتبر دراسات نقدية، فيما يتعلق بالشعر لماذا عليك أن تتخلى عن شرط شعرية النقد؟ لماذا يجب أن يكون النقد مدرسيا وفظا هكذا في علاقته بالشعر الحديث؟ يعني أنا رصدت ١٥ مرة كلمة ميكانيكية، ثم رصدت هجوما على قصيدة النثر بعد أن تأخر زمن هذا الهجوم حوالي ٦٠ – ٧٠ عاماً، فالنقطة الأولى عندما نعود إلى كتب النقد القديمة، إذا أردنا أن نوغل في التاريخ – كما نفعل دوماً – فإن كتب النقد القديمة كتبت بلغة شعرية، النقد يوازي الشعر. هذا اعتراضي الأول. اعتراضي الثاني: لماذا النشأة؟ هل الشعر عفريت في قمقم علينا أن نخرجه من هذا القمقم... كلما تحدثنا عنه نتحدث عن الماضي بإغفال كامل للراهن، أين الحديث عن ربع القرن الأخير؟ أين الحديث عن رواد شعر الحداثة؟ وهل انتهى دورهم أم لم يزالوا قائمين؟ أين الحديث عن قصيدة الإنترنت؟ أين الحديث عن ظواهر الشعراء الجدد الذين – سواء رضي البعض أم رفضوا– يمتدون من الخليج إلى المحيط بتجارب مختلفة، لا ترصد بشكل جيد نقديا؟ وهل يجب في كل مرة نتحدث فيها عن الشعر في لحظته الراهنة أن نعود إلى مائة عام من الماضي؟ أنا أنظر إلى الحضور، معظمهم أساتذة ومعظمهم شعراء، وهذا حضور متخصص وحضور يعرف أكثر بكثير مما يمكن أن يحاول ابتساره في محاولة لتلخيص التاريخ نشأة لما اختلط ما بين الحداثة والمعاصرة فيما يتعلق بالشعر العربي في صناعة تتقارب مع أحداث سياسية هنا وهناك. أنا أعتقد أنه آن الأوان للحديث عن الشعر لا بصفته شعر حداثة، لكن ما بعد حداثة. ويجب الحديث عن الشعر العربي الآن واليوم وما يحدث فيه من ظواهر دون الالتفات باستمرار إلى تجارب مضى على بعضها مائة عام وسبعون عاماً وثمانون عاما.

أ. عباس بيضون (لبنان):

يجعلني بحث الصديق حلمي سالم أتساءل التساؤل ذاته الذي طالما راودني: أين النقد عندنا؟ وما الفرق بين الناقد والمؤرخ؟ يتراءى لي أن نقادنا في أغلب الأوقات يتصورون أنفسهم مؤرخين ويتصورون أن النقد بحد ذاته هو عمل تأريخي، ولأن حلمي سالم ليس مؤرخاً، ولأنه شاعر، فإننا لن نجد فقط غير هنات في كلامه عن الشعر، وإنما أيضا في كلامه عن التاريخ. ولن أتطرق إلى هذه الهنات وإنما أتطرق إلى المنهج نفسه فيما ترك نقاد الأدب الحديثون الكلام عن الشعر، ويكفي أن نتصفح ما كتبه بعض كبار هؤلاء النقاد لتجد أن ناقداً كجانيت مثلا يحاذر كثيرا أن يتكلم عن الشعر ولا يتكلم عنه إلا بقلة.. ثم إن المجازفة الكبرى هي بذلك التأريخ، والربط بين العوامل.. بين سرد التعداد الاقتصادي التاريخي والتحول الشعري. فالشعر أولا شكلي وهو شكل صاف، والأشكال لا تستنطق بسهولة تاريخياً، ثم إن الشعر عمل لغوي،

بمعنى أنه يعود إلى مخاض اللغة وإلى تطورها، ثم إن الشعر فن إشاري لن نجد فيه تصريحاً تاريخياً واقتصادياً وسياسياً بهذه السهولة. أما المستغرب فهو أن نلم بكل هذا التعداد الاقتصادي - السياسي، ونغفل عن المخاض الثقافي، وعن الشروط الثقافية التي أنتجت الشعر. لم أجد في هذا البحث ما يشير إلى تطور اللغة آنذاك، إلى العلاقات الثقافية آنذاك، ثم بين نتائج هذا الربط وهذه المحاكاة، بين السياسي - الاقتصادي من ناحية، والشعري، فحين نرد الرومانطيقية مثلاً إلى حركة سعد زغلول، وإلى أي شيء نرد الرومانطيقية اللبنانية والسورية مثلا؟ إذا رددنا قصيدة النثر إلى هذا وذاك من الأحداث في مصر، فإلى ماذا نرد قصيدة النثر في لبنان وفي سورية والعراق... إلى آخره؟ فلا أريد أن أقطع نهائيا بين المستوى الشعري والمستوى التاريخي السياسي. ولكن هناك شيئاً غير المحاكاة، هناك ما تحدث عنه على الأقل ماركسي هو جولدمان، الذي تحدث عن التناظر بين نمط فني ونمط اجتماعي، هذا التناظر لا يعني المحاكاة، يعني محاولة إيجاد صلة بين شكل بحت ومخاض اجتماعي - سياسي، وهذه الصلة ستكون معقدة وغير مباشرة، وعلينا أن نبحث عنها كثيرا. إذا كنا نرد هذا الهوس التاريخي التأريخي إلى نوع من يساروية كامنة، فإن بوسعنا أن نرد طرفا آخر من البحث إلى أصولية كامنة، بمعنى أن علينا أن نبحث باستمرار عن عذر لقصيدة النثر وعذر للتفعيلة في التراث العربي، لست من الذين يقولون إن الأمر كله بالترجمة. أظن أن تاريخ اللغة أكثر تعقيدا بكثير مما نظن، وأظن أننا في استيرادنا لعوامل أو عناصر أجنبية إنما نعيد تحويلها وتوظيفها وصبها في لغتنا، اللغة أمر لا يمكن أن نملك عليه سلطة أو إرادة. وعندما نستورد قصيدة النثر من فرنسا، فإننا نضعها في لغتنا التي هي مختلفة كليا عن اللغة الفرنسية، ويكفي أن نضعها في لغتنا لنعيد خلقها، يكفي أن نضعها في لغتنا لنجد لها مشروعية، يكفي أن نضعها في لغتنا لتصبح لنا.

د. نورية الرومي (الكويت):

عندي مجرد مداخلة أو تساؤل. المداخلة الأولى: هناك فرق بين ثورة الشعر وأشكال الشعر الحديثة، إذا كنا نعني الثورة فأعتقد أن الثورة على التراث الشعري العربي القديم قد بدأت منذ العصر العباسي مع الشاعر أبي نواس وجماعته وغيرهم. ولكن الأشكال الشعرية المعاصرة أو الحديثة فهناك مجموعة معقدة من الأسباب لنشأتها، سمعت وتفضل الباحث طبعا مشكورا ببيان الأسباب أو الظروف العربية الداخلية، ولكن هناك جوهرا في هذا الشكل أو هذه النقلة في حركة الشعر العربي الحديث، هو تلاقح الثقافات العربية بالدرجة الأولى مع الثقافات الأجنبية التي ولدت هذه الأشكال، ثم إن تعبير «الشعر الحديث» واسع جداً- كما أعتقد - فكنت أتمنى مجرد التحديد،لأننا سوف نقع أيضاً- كما يقع عادة الناس أو الأدباء أو النقاد- في

إشكالية تحديد المصطلح، فالحر يختلف عن الحديث، وهناك تسميات جديدة: المرسل والمنثور ونظام التفعيلة، ولكل هذه الأشكال أزمان وأشكال يختلف بعضها عن بعض، وأيضا مسببات. كنت أتمنى أن يتكلم البحث عما وصل إليه هذا الشعر، بغض النظر عن أشكاله وأزمانه، وعن الاتجاهات الشعرية التي وصل إليها وعن القضايا المهمة التي من أهمها غموض هذا الشعر والرمز المغلق، وخلو أغلب أو بعض هذا الشعر من العاطفة، فتحول إلى مجرد تقارير أو منشورات وما إلى ذلك، وهل هذا يعد في نظر الباحث من الشعر في خلوه من العاطفة أم لا؟ وأخيرا هناك أشكال جديدة في الساحة الأدبية، أشكال يصعب علينا أولا فهمها وتصنيفها، وهل هي تنتمي إلى النثر أم إلى الشعر؟ وأين هي من دائرة حركة الشعر العربي...؟

د. عبدالله التركماني (سوري مقيم في تونس):

أثمن المنهج الذي تبناه الأستاذ حلمي سالم وهو منهج «سوسيولوجية المعرفة»، ولكم كنت أود أن يستمر في هذا المنهج، يعني ألا نعلن أننا نتبنى منهجاً، ومن ثم نجري عملية القطع. وأريد أن أقول بالضبط إن منهج سوسيولوجية المعرفة يفترض ألا نوصّف فقط، يعني التوصيف، توصيف نشأة الشعر العربي الحديث، ومن ثم الحديث عن مواكبته للتحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ما المآلات، فاليوم أغلب الدراسات الحديثة حتى عندما تكون مقتصرة على النشأة فلا بد أن منهج سسيولوجية المعرفة يقتضي أيضاً الاستشراف. وأقول فيما يتعلق بالشعر الحديث ومواكبته للتحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ثمة مواكبتان: مواكبة كانت مجرد صدى لهذه الأنظمة، ومواكبة أخرى كانت مواكبة نقدية مهمشة، فهل ياترى اليوم في استشرافنا وفي واقعنا، واقع ثقافتنا العربية اليوم - ومنها الشعر الحديث - هل سيبقى المثقفون النقديون والشعراء النقديون مهمشين، بحيث نبقى منعزلين عن العصر وعن التقدم، وأريد أن أذكر أنه كما فهمت من الأستاذ بيضون- أن عملية المواكبة وعملية سوسيولوجية المعرفة أو منهج سوسيولوجية المعرفة لا تقتضي فقط - كما ذكرت- التبشير، يعني للمقارنة فقط. وآخر ما أقوله إن في فكر التنوير، فلسفة التنوير والحداثة في أوروبا وخاصة في الثورة الفرنسية، الشعراء لعبوا دورا كبيرا بما طرحوه في التنوير وفي التمهيد للثورة وفكر الحداثة. إذن أرجو عندما نلتزم منهجاً معينا ألا نجري انقطاعا فيه، فلا نستخدمه فقط للتوصيف، وإنما أيضا لمحاولة تلمس الاستشراف، وإلا سنكون معزولين في الحقيقة، أو بمعنى آخر ستكون بحوثنا محدودة الفائدة.

د. بدر بورسلي (الكويت):

في البداية أنا في الواقع طبيب ولست أديباً وأنتم وضعتموني في مكان أنا لا أستحقه فأنا أشكركم جميعا. الحقيقة أنا تساؤلي للمجلس الوطني للثقافة والفنون

والآداب هو: ماذا يقصد بعنوان هذه الندوة، لأنه يبدو أن هناك خلافاً؟ ندوة «الشعر العربي الحديث». الأستاذ الدكتور ربما أشكل عليه عنوان البحث، إنه لم يعرف ماذا يقصد بكلمة الشعر العربي الحديث، وذهب ذهنه تلقائيا إلى أنه ربما يكون الشعر ما يسمى بشعر القافية أو الوزن. اسمحوا لي حقيقة، فأنا لست أديبا اسمحوا لي بالتعابير. حقيقة انتقاد الأستاذ الدكتور على هذا الأمر يشبه مايحدث عندما نقول ندوة «العيون الجميلة». فالفكر تلقائيا يذهب إلى العين، عين الإنسان، لا يقول عين الماء أو عين الشيء تلقائيا. الشعر العربي الحديث المقصود به شعر التفعيلة، وهذا انتقادي الأول. انتقادي الثاني من العنوان، عنوان البحث «نشأة الشعر العربي الحديث» فكلمة نشأة معناها شيء غير موجود، ونشأة الشعر المقفى والقافية موجودة منذ زمن إنما المقصود به هو شعر الأصل هو شعر القافية، الآن أتساءل فعلا عن موضوع تعريف الشعر الحديث، وكيف نشأ؟ ساعدني كثيرا كلام الإخوان في هذه الجلسة، ساعدني كثيرا عندما قال الأخ إن مع الحروب تكثر الوفيات والقتل... إلى آخره. أنا أعتقد أنه أثناء الحروب عندما يكثر القتل يكثر المبدعون، أصحاب القدرة على قول الشعر، فأنا مثلاً أفهم وأتذوق الشعر. أنا لا أقول شعرا ولا أفهمه، ولكني أتذوق الشعر. كلمة شعر بالنسبة إلي هي شعر موزون له قافية ويحمل مشاعر. إن هذه المشاعر ظهرت من قلب الشاعر يعني هناك مشاعر، ولكن هناك ما يسمى بالنظم، نظم الشعر، أي أن هناك موضوعاً صيغ شعراً، هذا الموضوع يسمى نظما وليس شعرا، لأنه ليس فيه مشاعر، وإنما إذا قيل«شعر» إذن يجب أن تكون هناك مشاعر.

د. سعد البازعي (السعودية):

كنت حقيقة من أوائل طالبي التعليق، ولكني أعتبر أن إعطاء الحديث لي كآخر المتحدثين هو في حد ذاته يعوض كثيرا عما فاتني. لدي نقاط كثيرة لكن الوقت لم يعد يتسع لها، منها إشادة بإيجابيات كثيرة في بحث الأستاذ حلمي سالم، ولكن أستميحه عذرا بأن أقفز إلى الاعتراضات،وهناك اعتراض واحد أساسي في الواقع أود أن أشير قبله إلى نقطة واحدة، وهي مسألة الجذور أو الجذور البعيدة، كما ذكر للأشكال الحداثية ومنها قصيدة النثر. أعتقد أن اكتشافنا لهذه الجذور يأتي دائما متأخرا، أي بعدما تولد هذه الأشكال نتيجة للتفاعل الحضاري أو الثقافي نكتشف أن لدينا في التراث أشياء من هذا القبيل، وأنا أعتقد أنه لا غرابة في أن توجد مثل هذه الأشكال، سواء في التراث الصوفي أو غيره، لكن العبرة ليست في هذا، بل العبرة أنها لم تولد لدينا لو لم تحدث المثاقفة مع الآخر، المثاقفة مع الآخر كانت هي المحرض على ولادة هذه الأشكال وإلا لكنا اكتشفناها بأنفسنا من قبل، ولولدت لدينا قصيدة النثر مثلا قبل أن تأتينا سوزان برنار، أو نتعرف على الشعر الفرنسي، ينبغي ألا أن نبالغ في

عملية التأصيل هذه فنعطيها أكبر من حجمها. النقطة الأساسية التي أود أن أشير إليها هي في مفهوم نشأة الشعر العربي الحديث، ربما يكون الاعتراض ليس على الباحث وإنما على من وضع العنوان، لافتراض أن هناك نشأة واحدة للشعر العربي الحديث، وأنا أعتقد أن هناك أكثر من نشأة وليست نشأة واحدة. هناك نشأة له في سورية وهي غير نشأته في مصر، وغير نظيرتها في المغرب العربي، وغير النشأة في الجزيرة العربية. ولا يجوز اختزال هذه «النشآت» في نشأة واحدة. الأستاذ حلمي سالم استدرك هذا في مقدمة البحث وقال، ربما يعود هذا إلى معرفتي بالشعر في مصر، وهو معذور، ولكني لا أعتقد، بل أعتقد أن هذا هو الأقرب، لأن كثيراً من الإخوة العرب، واسمحوا لي بهذا العتب، لا يلمون كثيرا بما يحدث في المناطق العربية الأخرى، لا يلمون بما يحدث في البحرين أو السعودية أو الكويت أو في السودان، وبالتالي تضيع هذه المناطق من زاوية أنها هوامش أو أطراف، وبالتالي ليست فاعلة، مع أننا في العصر الحديث الآن نعيش حركة شعرية متطورة في هذه المناطق، وهناك أيضا نشآت تاريخية في الأربعينيات والخمسينيات، نشأت هذه التغيرات أو هذه التطورات تحت ظروف مختلفة عن الظروف التي أدت إلى نشأتها في المناطق الأخرى. لم ينشأ الشعر الحديث في السعودية مثلا أو الرومانسية في السعودية نتيجة لما حدث في مصر، سواء سعد زغلول أو غيره. ولذلك نحن نظلم هذه المناطق العربية المهمة باختزالها في قصة واحدة للشعر العربي الحديث. أعتقد أنه من الآن فصاعدا ينبغي أن نتحدث عن تواريخ للشعر العربي الحديث وليس تاريخا واحدا، طبعا أود لو كان من الممكن أن نتحدث عن هذا التاريخ الواحد، لكن الواقع التاريخي يقول غير ذلك، وهو ما ينبغي أن نستوعبه من الآن.

تعليق الباحث الأستاذ حلمي سالم على المداخلات:

طبعا أنا ممتن جدا للكثير من الملاحظات التي استمعنا إليها أنا والدكتور وهب، وهي ملاحظات أعتقد أن الكثير منها صحيح وصائب. ولا شك في أنني سأعدل في البحث أو سأعدل في دماغي على ضوء هذه الملاحظات، وطبعا مع ذلك سأجد من الشجاعة أيضا أن أقول تعقيبات سريعة خلال الدقائق السبع هذه بجمل موجزة، لأن الحوار مثير جدا، حيث نحتاج إلى أسبوع لهذه الجلسة فقط لنتكلم. سأبدأ بملاحظات الدكتور وهب القيمة، وسأقول أيضا جملاً سريعة: التطور غير متطابق في البلاد العربية! طبعا غير متطابق، لكنه أيضا غير متنافر، هناك مبدأ اسمه «الوحدة والتنوع» فيه تفردات لبلاد عربية أو لآحاد البلاد العربية داخل سياق أشمل، وبالتالي يمكن أن تركز على التنوع تارة، ويمكن أن تركز على الوحدة تارة أخرى، ولكن بشكل عام هناك شيء من الوحدة العامة التي تخترقها تنوعات وتفردات، ويمكن أيضا أن أحاول إعادة التفكير، فربما كان لبنان وحده هو الذي يند عن هذه الوحدة العامة، هذه

الوحدة العامة في تصوري تنتظم المجتمعات أو الدول الواحدية المستقرة التي بها أنظمة واحدية وشمولية ومجتمع متعدد، وفيها تحالف عريق بين العسكر واللاهوت، هذه الدول مثل مصر والعراق وسورية والجزائر أنا أظن أنها أنساق متقاربة بشكل عام، وإن اخترقتها تفردات نوعية تحت هذه الخيمة الكبرى، يند عن ذلك لبنان، لأنه مجتمع مفتوح لديه تجربة في التعدد وتجربة في الليبرالية، وله تجربة في الاتصال المبكر والعميق مع الغرب أو غيره. التعميم دون استقصاء؟ طبعا التعميم دون استقصاء، تجب ملاحظته. هناك موضوع مثل هذا يمكن أن تستقصيه كله، طبعا وليس فقط مثل ذلك. أنا أظن أن كل موضوع لن يخلو من تعميم دون استقصاء دقيق، معارضة السلطة الوطنية، وهي النظام الثوري العربي الوطني الذي نشأ في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات لقصيدة النثر. وما الدليل على ذلك؟ سأفكر في هذه النقطة جيدا، ولكنني الآن - مؤقتا - لدي دليل واحد، هو أن هذه الأنظمة الوطنية هي التي شجعت الشعر الحر، وقلت أيضا في البحث إنها لم تشجع الشعر الحر على طول الخط، إنما هي أحيانا شجعت أصحابه، وأحياناً أخرى سجنت أصحابه، أحيانا شجعت التجربة، لماذا؟ الله أعلم. وأحيانا أخرى ضيقت عليهم المنابر والحياة، أي أنها هي نفسها السلطة الوطنية، البورجوازية الوطنية، سلطة العسكر الوطني، كانت متناقضة، ليس فقط تجاه قصيدة النثر، إنما تجاه قصيدة التفعيلة نفسها، حيث زعمت أنهما تجسيدان لحالة واحدة. لكن الدليل الأكيد إلى الآن، وإلى أن أفكر في هذا الأمر، أنها لم تتح لهذه السلطة الوطنية، أو النظام الوطني (العربي) لم يتح لقصيدة النثر من الرواج ومن التقديم ومن الحضور في المنابر وفي المؤسسات أو التعليم أو الإعلام ما أتاحه لقصيدة الشعر الحر، طبعا الأمر يختلف بنسب متفاوتة من قطر إلى قطر. بالطبع أنا اتخذت مصر نموذجا، لكن مع ذلك لم أنغلق عليهم مائة في المائة، ولأني رأيتهم مثالاً على الأقل في المسألة السياسية في التطورات السياسية والاجتماعية والثورية كان مثالي الأبرز هو مصر، وإن كان الأمر عندي في المسألة الشعرية أوسع، وتعرض لمجمل البلاد العربية على قدر معرفتي وعلى قدر المساحة المتاحة في البحث. طبعا فاتني في هذا البحث أن أتحدث - وهذا كان أمراً مهماً جداً في نشأة الشعر العربي الحر- عن الحديث والمعاصر والحداثي. هذا لجاج قفزت عليه من دون شك، والدليل أننا نتكلم عنه الآن وسنظل نتحدث، واحسموا لنا الأمر أنتم معشر النقاد والباحثين والمتخصصين، ونحن نلتزم به. لكن عندي بهذا الأمر نقطة واحدة فقط: يبدو لي في حياتنا العربية أن هناك فارقاً زمنياً بسيطاً بين الحديث اجتماعيا والحديث أدبيا، ومن هنا فإن الذي يلومني على أنني بدأت «الحديث» الآن من خمسين سنة بينما «الحديث» من قرنين فإنما يقصد الحديث تاريخياً واجتماعياً وسياسياً، والذي يقول إن «الحديث» أضيق من ذلك يقصد الحديث أدبيا. في بلادنا العربية هناك مسافة بين الحديث، يعني العصر الحديث الذي دخلته البلاد العربية في

مطلع القرن التاسع عشر أو في نصفه، أو آخره - كما تحب - لأن هناك تفاوتاً بين الحديث اجتماعياً والحديث أدبيا الذي عبر عن ذلك أو نتج عنه أو انسجم معه، وربما كان جزءاً من المشكلة التي نحن بصددها. هناك قضايا معلقة؟ طبعا هناك قضايا معلقة بهذا البحث، والبحث التالي، وبحث السنة القادمة، وفي كل قضايانا العربية هناك قضايا معلقة والله أعلم إلى أي حين ستظل معلقة. أنا لم أذكر أن النظام الوطني العربي تعارض مع أو خاصم النظام العربي الراهن، تعارض مع قصيدة النثر فقط، وأيضا مع قصيدة الشعر الحر، ولم أقل إنه فقط - النظام العربي - هو مشكلة إعاقتها، إن معوقها النظام العربي فقط، ولكن قلت أيضا الذائقة والوضع الاجتماعي والسياسي العام، وقلت رواد حركة الشعر أو أعمدة حركة الشعر الحر بأنفسهم، وفي أكثر من سبب ليس من بينها كثرة الحواة في الشعر في قصيدة النثر، لأن الحواة كثيرون في كل تجربة، وفي كل عصر وليست هذه هي مشكلتنا. إخضاع الأدب للمقاييس السياسية، لكنني كما يقول الأستاذ خليل أنا لا أخضع الأدب للمقاييس السياسية، لكنني من الذين يرون أن الثقافة ظاهرة اجتماعية لا حيلة لي في ذلك؛ هذا اعتقادي ونحن فقط نختلف في: هل تعبر عن الظاهرة الاجتماعية فورا، وهل بشكل متطابق وهل بشكل متساوق.. يعني هل هناك صلة ما.. صلة وثيقة في رأيي بين الاجتماعي والجمالي؟ وأنا برأيي أن الجمالي اجتماعي، لكن المشكلة في التعبير عن هذا التجسد. أنا ربما أقمت نوعاً من التطابق، وذكرت أنه ليس دقيقاً جداً، لكن الحقيقة أن الرؤيا الصائبة هي التساوق بين الاجتماعي والجمالي، وهذا التساوق قد يكون فيه أن الجمالي يسبق الاجتماعي في النشأة، وقد يكون فيه أن الجمالي يواكب أو يجسد الاجتماعي أو السياسي، يعني إما يسبقه وإما يحايثه وإما يجسده فيما بعد، وهذه الحالات الثلاث يمكن أن تكون هي التي ندور فيها، فأنا لا أتصور المسألة هكذا، بأن يحدث تحول سياسي أو اجتماعي، وبعده بقليل يحصل تحول اجتماعي أو جمالي. قد يحدث العكس، والمؤكد أن الثورات أو التحولات الاجتماعية التي أتحدث عنها قد حدثت، لأن أمورا ثقافية وجمالية ومعرفية وفلسفية أدت إلى أن يكون هذا هو التصور الدقيق في رأيي. أنا أريد أن أسوق نقطة أخرى على الجانب: مشروع محمد علي في مصر لم يكن مشروعاً مصرياً، بل كان مشروعاً عربياً بدرجات مختلفة. لذلك أنا حينما اعتبرت في البحث أن بداية القرن التاسع عشر، مع تولي محمد علي الحكم في مصر هي بداية الدولة الحديثة في مصر والبلاد العربية بشكل أو بآخر، لأن مشروع محمد علي لم يكن مصرياً فقط. الحديث عن الماضي، الذي ذكرته الأخت ظبية، لأننا نتحدث عن النشأة، حيث هناك دراسات أخرى ستتحدث عن الحاضر، وهناك دراسات أخرى ستتحدث عن المستقبل... وهكذا. هذه الورقة كانت مختصة بالعوامل، التي اخترت منها الاجتماعية والسياسية، وليس الجمالية واللغوية التي أدت إلى حركة الشعر الحديث. عباس بيضون، طبعا الشعر شكل، لكن الشكل اجتمع بدوره بشكل أو

بآخر غير ضروري أيضا بطريقة متطابقة. الشكل الفني الجمالي إذن حضارة وثقافة ليس فقط يأتي من ذات الفنان. هذا ما أريد أن أقول من ذات الفنان ومن رغبته فقط في التمرد، ربما كانت رغبته في التمرد - مثلما قال الدكتور سيد البحراوي - هي رغبة اجتماعية، هي بنت حالة حضارية وثقافية واجتماعية، نعم الشعر شكل ولغة، لكن الشكل واللغة بدورهما ظاهرتان اجتماعيتان تتبدلان وتتطوران غير ثابتتين ولا أبديتين، وعلى هذا ليس هناك «يساروية» شديدة، بل هناك رغبة في أن نلتفت إلى أن الظواهر الجمالية ليست نبتا شيطانيا.. في كل حين ربما في أحيان نبت شيطاني لكنها ليست نبتا شيطانيا في كل حين، ولكن الأغلب هو أنها تجسيد استباق أو مواكبة أو تجسيد لتحولات اجتماعية ثقافية، ولذلك، وهذه نقطة أثيرت في أكثر من تعليق، حينما أشير إلى أن هناك جذوراً لقصيدة النثر لا أريد أن ألتمس شرعية لقصيدة النثر من الماضي، لأنه طبعا يمكن ألا يكون لها ماض عندنا ويكون لها شرعية. شرعيتها هي حاضرها وليس ماضيها طبعا بلا شك. لكن ما المانع أننا نلتمس بعض البذور. ليس حضوراً قوياً كما قال الدكتور وهب، بأنني قلت حضور قوي للتراث القديم قلت بذور أولية هلامية غير واضحة، يمكن أن تتطور بعد ذلك لكن حتى لو لم يكن لها أي ظاهرة أدبية اليوم ولو لم يكن لها جذر في تراثنا العربي، فليس حراماً وليس عيباً، لأنه ليس هذا شرعيتها، ولكن كان إذن هناك هذا العامل فلم لا، لأن الشرعية - شرعية الراهن - هي شرعية الشروط الجمالية والسياسية التي تنتج الظاهرة، وحتى عندما لا يصح أن تكون عندنا حساسية باتجاه أننا نأخذ من الغرب، فلا يصح أن تكون عندنا حساسية تجاه ذلك، كما لا يصح أيضا أن تكون عندنا حساسية في مسألة أن نقول الشكل الفلاني كان عندنا منه بذور، لأن الحساسية ليست فقط تجاه الغرب، بل هي أيضاً تجاه تراثنا. فليس عيباً لو قلنا ذلك، وليس عيباً إذا لم يوجد والبقية تأتي.

تعليق المعقب الدكتور وهب رومية على المداخلات:

أنا بدوري سأغفل الأسماء حين أتحدث عن القضايا أو بعض القضايا التي أثيرت، من دون أن أنسب كل قضية إلى صاحبها. أولا أتذكر الآن أن الدكتور شكري عياد - رحمه الله - حين تحدث عن فن القصة القصيرة في مصر تحدث عن الخبر في التراث العربي، وعد ذلك من باب التأصيل، فأنا لست من الذين يخافون أن يذهبوا إلى أن لقصيدة النثر جذورا في التراث العربي إذا وجدت. أما أن تكون هذه القصيدة قد استوت خلقا فنيا مكتملا في التراث فهذا ما لا يدعيه أحد. وقد أثيرت في هذه التعليقات قضية لغة النقد. ولا أظن أن أحدا سيزايد علي في هذا الأمر، فأنا من المؤمنين إيمانا مطلقا بأن لغة النقد المعاصر يجب أن تسري فيها روح الفن، من دون أن تفقد صفتها العلمية، وما كتبته من آلاف الصفحات يدل على ذلك، الأمر الثاني أنني

في الحقيقة لست متحاملا على قصيدة النثر، على العكس أنا أقرأ خطب الخوارج فأرى فيها شعرا بديعا. وشعرية النثر قضية مقررة في الدراسات المعاصرة لا أحد يجهلها منكم، لكنني دائما أود ألا أرى بعين واحدة، فهذه القصيدة تخوض مخاضها ولا بد لهذا المخاض من آلام ومن عيوب، وهذا هو الذي أردت أن أشير إليه. ثمة حديث عن مواجهة النص الشعر، وهذا مطلب جوهري في النقد. إن الذين يكتبون نقدا ثم يعجزون عن مواجهة النص أطلب منهم، وأرجو أن يتحولوا إلى النقد النظري، لا إلى النقد التطبيقي، ذلك أن النقد ينبغي أن يدور حول النص، من دون أن يتلاشى هذا النص، ومن دون أن يتلاشى وجوده الموضوعي، وأيضا من دون أن يقع تحت ركام الأحداث التاريخية وما إلى ذلك. لكن طبيعة هذا البحث ليست طبيعة مواجهة نصوص، هذا بحث لا يدرس النصوص الشعرية دراسة ناقدة، بل هو بحث في تاريخ نشأة الظاهرة الشعرية الجديدة، ولذا فمن غير المقبول أن أطالب صاحبه بدراسة النصوص الشعرية دراسة متعمقة على نحو ما طلب بعض الإخوة بخصوص تطور اللغة الشعرية، هذا مطلب بديع. ما من شك في أن تطور لغة الشعر يستحق أن يشغل بحوثاً برؤوسها، ولقد أشرت في تعقيبي- من دون أن أقرأه - إلى ما فعلت الترجمة وترجمة البستان خاصة لإليان هومورور، وكيف أنه حاول أن يترجم هذا الأثر الرائع ترجمة شعرية يهيئ بها اللغة العربية لتكون مطواعة للتعبير عن الأجواء الملحمية، وتحدثت عن أثر الصحافة في إكساب اللغة العربية مرونة. إن هذه هي الأمور التي أخذتها على الباحث، حين تحدثت عن ضرورة الحديث الموسع قليلا عن الثقافة وأدواتها ووسائلها وما إلى ذلك. هنالك أمر أرجو ألا يخفى على أحد، نحن حتى الآن نظن أن الشعر القديم قد انتهى... لقد هيئ لي أن أقرأ نصوصا من الأدب الموريتاني، هي نصوص تضاهي النصوص الجاهلية في موضوعاتها وفي أغراضها وفي لغتها، وسوف تجد الشاعر يقف عند الأطلال ويتغزل بليلى والرباب، وما إلى ذلك. فإذن ثمة «نشآت» شعرية جديدة لا نشأة واحدة، كما ذكر الدكتور البازعي. في النهاية أنا أظن أن هذه الحوارات جديرة بكل التقدير وأشكر لكم تعليقاتكم.

كلمة ختامية للأستاذ بدر الرفاعي
(الأمين المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب):

شكرا الأخ الرئيس. لن أطيل، حقيقة كانت ندوة ممتعة، وكانت التعليقات أيضا مثمرة، فقط أحببت أن أتوجه بالشكر للدكتور بدر بورسلي، الذي شرفنا في هذه الندوة وهو الطبيب غير المختص في أمور الأدب، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على الأقل على أننا استطعنا أن نصل إلى بعض الإخوة المهتمين، وقد تجشموا عناء الحضور من الصباح الباكر للمشاركة في هذه الندوة. شكرا أخي بدر على تعليقاتك وعلى حضورك وشرفتنا. وربما كان هناك لبس بالنسبة إلى العنوان. العنوان قد يكون

فيه تحديد، في النهاية لو أن ما ذكر في الإعلان محددا بالنشأة وشكل هذا الشعر، ثم هل يستمـر أو لا يستمـر... هل يعيش؟ هل هو ظاهـرة طارئة... إلى آخره؟ وهذا ما ستتناوله إن شاء الله الأبحاث كلها في سياق الندوة بشكل عام. نتمنى إن شاء الله أن تكون هذه الندوة حافزاً ليلتقي الشعراء والمختصون والنقاد، ولا تكون هذه الندوة فقط مجرد لقاء عابر ثم يغدو نسياً منسياً. أتوقع وآمل - وهذا حقيقة ما تهدف إليه هذه الندوة، وهذا ما نوقش في اللجنة العليا لمهرجان القرين - أن تكون هناك آلية لالتقائكم ولمناقشة هذا الموضوع. أنا أظن أن هذا الموضوع لن ينتهي في ندوة أو ندوتين. وأعتقد أن هذا الموضوع حيوي جدا بالنسبة إلى مستقبل الشعر العربي، إذا قلنا إن الشعر هو ديوان العرب، وإذا قلنا إنه يشكل مكوناً أساسياً من مكونات هويتنا، أعتقد أن الحديث الذي دار هذا الصباح يدل فعلاً على أن هناك إشكالية، بل إشكالية عظيمة بحاجة إلى أن تلتقوا أنتم، وأنتم تؤسسون لشكل من أشكال اللقاء. وأعتقد أنه لن تكون هناك مشكلة في إيجاد هذه الآلية وهذه المنظومة أو المنظمة الصغيرة - إن جاز التعبير. وأن يتبناها أيضا المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب إن شاء الله من أجل الاستمرار في مناقشة هذه الظاهرة وهذا الموضوع، إلى أن يصبح بحثاً متكاملاً، حتى نرى في النهاية إلى أين يسير هذا الموضوع. سنطلب إن شاء الله من كل الباحثين إعادة النظر في أوراقهم إن أحبوا أن يطوروها أو يزيدوا فيها أو يعملوا ما شاءوا من تنقيحات، آخذين في الاعتبار الملاحظات التي ألقيت، لأننا إن شاء الله سنقوم بنشر هذه الأبحاث كلها والنقاشات والتعقيبات في كتاب نرجو أن يكون متكاملا ويعالج كل أوجه القصور، إذا ما كان هناك قصور، مما جرت الإشارة إليه. شكرا لاستماعكم إلى ملاحظتي الأخيرة وأنا أعرف أننا تجاوزنا الوقت بكثير.

البحث الثاني:

«تيارات ومدارس الشعر العربي الحديث»

- البـــاحث: د. شـــربل داغـــر (*)

- المعـــقب: د. نســيــمــة الغـيـث

- رئيس الجلسـة: أ. مـصطفى الضـبـع (**)

(*) الدكتور شربل داغر: من موالد لبنان، خريج جامعة السوربون، حائز شهادتي دكتوراه في الآداب العربية الحديثة وجماليات الفنون، وأشرف على مؤتمرات علمية عديدة، وهو أستاذ محاضر في عدة جامعات، واستشاري في الفن الإسلامي، وفي الفنون التشكيلية الحديثة، كما ترأس لجان تحكيم في عدة بيناليات دولية.

(**) أ. مصطفى الضبع: من مواليد مصر عام ١٩٦٣، يحمل الدكتوراه في الأدب الحديث، يعمل أستاذا بجامعة القاهرة، له العديد من الروايات والمقالات المنشورة في الدوريات العربية.

«تيارات ومدارس الشعر العربي الحديث»

لا يسع الدارس في صورة بديهية أو ميسرة، الإقبال أو التعريف بتيارات ومدارس الشعر العربي الحديث، إذ إن في الإسراع ما يربك السبيل، أو يخطئ التعريف، عدا أن الخريطة ليست متوافرة، ولا السبل معبدة، في طريق أكيدة، فكيف العمل إذن؟

لو سأل الدارس شعراء عن مدارسهم وتياراتهم لحاروا في الجواب، أو تلعثموا بأقوال لا تفيد الكثير في بحث، وإنما في السجالات ربما. قد يتحدث البعض منهم عن السجال بين جماعة قصيدة التفعيلة، وجماعة «القصيدة بالنثر» (كما استحسن تسميتها نقلا أمينا لاسمها الفرنسي، ووصفا دقيقا لما هي عليه)، وهو سجال يفيد عن النوع الشعري، وعن الشكل البنائي، لا عن مدارس الشعر، ولا عن تياراته بالضرورة.

إلى هذا، قد لا يكون طرح السؤال موفقا في هذه الأيام، إذ يتنكب الباحثون في جاري هذه الأيام عن طرح الأسئلة الاجتماعية والأيديولوجية والنقدية على الشعر وغيره، فيما اختلف الأمر قبل عقدين وأكثر. ففي عهود احتدام السجال الأيديولوجي والحزبي غداة الاستقلالات العربية، أمكن الوقوع على دعاوى أيديولوجية صريحة في النقد والدرس، وعلى خطابات عن مذاهب وتيارات ومدارس، سواء في التشكيل أو في الشعر وغيرهما. إلا أن ما أوجب التمايز بين الشعراء والنقاد تعين خصوصا في لعبة المواقع والنفوذ الدائرة خارج الشعر، وإن تذرعت بالشعر في أحيان كثيرة، وهو ما قد يبلغ حدودا عالية إذ إن الدارس قد لا يتنبه إلى تبلور تيارات محلية، إذا جاز القول ذات لزوم في حمأة الصراع بين الأشكال الشعرية المختلفة، وأن ما نعايشه قد يكون أقل من مدرسة وأعلى من تجربة متكوكبة حول سبل كتابية، أو «مناخات» بعينها، أو حول شاعر. وهو ما يدعو، بالتالي، إلى قراءة فاحصة، متأنية، للقصائد نفسها، وحولها، قراءة تتبين إذن فضلا عن المذاهب والتيارات، سبل الكتابة الشعرية في ما تسعى إليه. فما العمل؟

١- مذاهب ضمن المثاقفة

يقرر أحد الأدباء «مسيو فانبير» (كما كتبته مي زيادة)، في مطالع العشرينيات من القرن العشرين كتابة مقال، لمجلة بلجيكية، عن حال الآداب العربية، في مسعى يتوخى الإحاطة بعد أن عرض لحال الآداب في غير بلد في العالم ، ولجهله بحال الأدب العربي، أرسل الكاتب فانبير إلى الدكتور طه حسين خطابا ضمنه عشرة أسئلة عن هذه الآداب، فنشر حسين الرسالة في جريدة «السياسة»، ودعا الأدباء إلى الجواب عنها، مي زيادة أجابت عن الأسئلة، وأقتطف منها بعض ما أجابته عن السؤال التالي:

«ما وجهة الشعر العربي الحديث، وماذا عمل فيه من المؤثرات؟

- (جواب مي زيادة): أما وجهته المعنوية فلم تبرز بوضوح حتى الآن.، وإني لا أرى غرضا مقررا يرمي إليه بمجموعه أو في قطر من الأقطار، إلا كونه سائرا مع الجيل الجديد من الشعراء إلى التحرر يوما فيوما من الأسلوب القديم والتعبير القديم والقيود الصناعية التي يتمشى عليها أنصار القديم آمنين.

أما المؤثرات، فأهمها الشعور بحاجة البلاد وآلامها (...)، ومؤثرات أخرى اكتسابية أتت عن طريق الدراسة والاطلاع على مبتكرات الغرب، فلفتت الشعراء إلى ما هو جدير بعنايتهم وأغانيهم، وشرحت لهم بعض ما يخالجهم، ودلتهم على كيفية الإفصاح عنه».

تتحقق زيادة، بل تؤكد «تأثر» الشعراء في زمانها بما اكتسبوه في الدراسة والاطلاع، ووجدوا نماذج عنه في مبتكرات الغرب، ما دلهم بالتالي إلى كيفية الإفصاح الجديد، إذا جاز القول، إلا أن إجابتها عن السؤال السابع، ستوضح أكثر معالم «التأثير» هذا:

«هل ظهرت في الشعر العربي آثار للمذاهب الغربية الشعرية المختلفة؟ أهناك تشابه ولو قليلا بين هذه المذاهب الغربية، وبين مذاهب الشعر العربي، إن كانت هناك مذاهب للشعر العربي؟ لو أنك أردت أن تصف الشعر العربي الحديث على نحو ما يصف الغربيون شعرهم، فإلى أي مذهب من مذاهب الغربيين تضيف هذا الشعر؟

- (جواب مي زيادة): كلمة «مذاهب» ليست هنا واضحة على ما يلوح لي، فلا أعلم منها ماذا عنت الأقسام الأربعة التي اتفق الغربيون على جعلها أساسية في لغاتهم، وهي: الشعر الليركي أو الغنائي، والشعر الديدكتيكي أو التهذيبي، والدراماتيكي أي المفجع، والإيبكي أي القصصي الحماسي، أم تعني التطورات التي مرت بها هذه الأقسام في المذهب المدرسي والرومنتيكي والرمزي، وما ينشعب منها؟».

وتعرض مي زيادة بعد ذلك معلومات تكشف عن اطلاعها الدقيق على المذاهب المختلفة، سواء في الشعر أو في التصوير الزيتي، وتخلص منها إلى تعيين ثلاث مدارس هي: «المدرسية (أو الكلاسيكية)، والرومنتيكية، والرمزية، وتتوصل إلى القول: «وجميع ما بين أيدينا من شعر ونثر يا مسيو فانبير مزيج من هذه المدارس الثلاث.

فعندنا الشعراء الذين يهندسون ويبنون والشعر العربي ممتاز «بهندسته» (...).

وعندنا الرومنتيكيون أو الذين يصفون بعض الأشياء والخوالج، وقد تأثروا بالمذهب الغربي (...).

وعندنا الذين يرون الظواهر ولهؤلاء القلائل أنصار من النشء في الغالب. وهذه النزعة هي البادية بنوع خاص في شعر الرابطة القلمية، وفي بعض نثرها»[1].

وتنتهي مي زيادة، بعد ذلك إلى تأكيد وجود «نزعتين عامتين»، عملا بما قاله سلامة موسى: واحدة تنصر القديم وتنكر الجديد، وأخرى تقبل من الأدب القديم والروح القديم ما هي في حاجة إليه، وتعدو مع الحركة الحديثة.

تتـحـدث مي زيادة، نقـلا عن سـلامـة مـوسى، عن نزعـتين عـامـتين «القـديم» و«الجديد»، مثلما تحدث قبلهما جـرجي زيدان ولويس شيخو عن نزعتي «القديم»، و«العصري»، إلا أن هذا التقسيم لا يغيب، أو هو يبسط بالأحرى حقيقة النقلة هذه. فالحديث عن «الشعـر العصـري»، ظل متضـمنا في تضـاعيف «العصـر» و«الأطوار»، ومـاحظي بمرتبة تصنيفيـة في التقويم التـاريخي الأدبـي، فيـمـا لا تقـوى زيادة على النظر إلى تاريخ الشعـر، إلا من خلال «مـذاهب» باتت هي التي تعين مادة الشعـر في زمانها.

طبعا نحن نجد في متن الصحافة الأدبية في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عـشـر أحـاديث وتعـريفـات عن شـعـراء أوروبيين، إلا أن الأحـاديث هـذه تبـقى تعريفية أولية لا تبلغ مصاف الحديث النقدي، مثلما نتحقق منه، في لبنان تخصيصا، لا سيما بعد دخول مناطقه المختلفة تحت الانتداب الفرنسي المباشر، وانتشار عدد من المذاهب الأدبية فيها [٢]. كما نجد في الصحافة هذه ترجمات شعرية، للامارتين ودو موسيه وغيرهما، إلا أنها لا تعلن عن ميلاد تيار محلي متأثر بها، ويبقى أثرها محدودا في مجال الشعر (لا في مجال الرواية، التي سارعت إلى التأثر والأخذ والتبيئة)، حتى عشرينيات القرن العشرين.

أما في المجلات الأدبية، في العقدين الثالث والرابع من القرن العشرين، فإننا نجد مقالات ضافية عن المذاهب الأدبية، منها مقالات عن المدرسة الرمزية للدكتور بشر فارس: «في المذهب الرمـزي» (مجلة «الرسـالة»، العدد ٢٥١، ١٩٣٨)، ولخليل هنداوي: «مذهب السمبوليسم أو الشعر الرمزي» (مجلة «الرسالة»، العدد ٣٣، ١٩٣٤)، ولعباس محمود العقاد: «المدرسة الرمـزية» (مجلة «الكتاب»، القاهرة، يناير، ١٩٤٧)، ولعبدالله عبدالدائم: «فلسفة الأدب الرمـزي»، (مجلة الأديب» الجزء الثاني عشر من السنة الثالثة، ١٩٤٤)، ولنقولا فياض: «الرمـزية والشعر الرمزي» (مجلة «الأديب»، الأعداد: ٧ و٨ و٩ و١٠، ١٩٤١) وغيرها.

والحديث عن انصراف الدارسين الأدبيين إلى النقد لا يخفي كون كتبهم مختلطة، ولاسيما عند الشعراء منهم، واشتملت في آن على أصناف مختلفة من الكتابة:

- الصنف التعـريفي، كـالحـديث عن المذاهب الفنيـة في تعـريفـاتهـا وقـضـاياها ومسائلها وأعلامها.

- الصنف النقدي التطبيقي، إذا جاز القول، أي الوقوف على حال الشعر العربي في عدد من نماذجه.

- الصنف الدعاوي، بل السجالي أحيانا، ويعين انصراف الدارسين إلى الدفاع عن مذاهبهم، والترويج لها، والسجال مع خصومها.

- الصنف المقـارن، وهو إجـراء مقـارنات مـسـتـديمة بين حـال الشـعـر العـربـي والشعر الغربي.

هذا ما أتحقق منه منذ كتاب روحي الخالدي (١٩١٣)، «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوجو»: ينطلق الخالدي في هذا الكتاب من السؤال: كيف نجدد الأدب العربي، ونحرره من البلاغة اللفظية والتكلف؟ ولقد حمل جوابه الدعوة إلى اعتماد الرومانسية، التي يفهمها الخالدي باعتبارها أفقا لتجاوز أدب القواعد والمحسنات البديعية، وهي طريقة أزالت في الغرب، في حسابه «تلك الأساليب المعينة المحدودة التي من شأنها أن تمنع الشاعر من أن يتصرف فيها بفكره واختياره كما أنها أزالت عن السبك والإنشاء هاتيك العوائد الاستبدادية التي من خصائصها أن تصفي إلهامات الشاعر وترفع منها الغرابة» (٣).

ويتوقف نقولا فياض منذ عام ١٩٣٨، في كتابه «على المنبر» (الجزء الأول، دار المكشوف، بيروت)، عند عدد من «المذاهب» الشعرية الفرنسية المنتهية بـ «الإيزم». ويسعى عبدالمسيح محفوظ في شكل إسقاطي وتعسفي، إلى إيجاد «الرمزية» في شعر الشريف الرضي، أي قبل بودلير ومالارميه وفيرلين ورامبو، فيما ينصرف أنطوان غطاس كرم في كتابه «الرمزية والأدب العربي الحديث»، الموضوع بين ١٩٤٥ و١٩٤٧، إلى دراسة الرمزية في قسمين: قسم نظري عن المذهب في نشأته ومفاهيمه وأعلامه، وقسم تطبيقي يدرس الرمزية في الكتابة العربية (بشر فارس وتوفيق الحكيم ويوسف غصوب وسعيد عقل وصلاح لبكي وأمين نخلة وعلي محمود طه وعمر أبو ريشة)، ويفيد كرم في كتابه أنه ينحو منحى «يختلف عن النهج المعتاد في النقد العربي منذ عصوره الأولى إلى يومنا، متخذين المقاييس الشعرية التي تولدت على أثر المفهوم الأدبي الرمزي في فرنسا» (٤).

ويعرض إلياس أبو شبكة للمسألة عينها، الموازنة بين الشعر العربي والشعر الغربي، في عدد من المقالات، ولا سيما في كتابه «روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة». ففي هذا الكتاب يقوم أبو شبكة، وإن في شكل عرضي سريع بتعيين منشأ عدد من المذاهب الأدبية في فرنسا، متوقفا عند صلات القربى والقطيعة بين المذهبين الرومانسي والرمزي، واجدا أن أعمال عدد من الشعراء العرب تنتسب إلى «المثال»، لا سيما في شعر محمد سامي البارودي وخليل الخوري وأحمد شوقي وخليل مطران وولي الدين يكن وشبلي الملاط، وبشارة الخوري، ونقولا فياض وغيرهم. ويعاين أبو شبكة معالم اتصال الشعراء العرب بهذه المذاهب، واجدا أن هذه الحركة لم تجد «أرضا خصبة في الشرق، إلا بعد مرور سنوات عديدة على خفوتها (في بلدانها الأصلية)، أي بعد انتشار الصحافة في الأقطار العربية» (٥).

يعاين أبو شبكة إذن حال الانتقال من الرومانسية إلى الرمزية في أوساط الشعراء العرب، لا سيما اللبنانيين والمصريين منهم، بل حال الانتقال الخفيف والسريع بين مذاهب «الإيسم» كلها (كما يسميها)، من «كوبيسم» (تكعيبية)، و«رياليسم» (واقعية)، و«أمبريسيونيسم» (انطباعية)، و«فوتوريسيم» (مستقبلي)، و«سمبوليسم»

(رمزي)، واجدا في التوله بـ «الإيسم» (أي اللاحق اللفظي الذي يعين المذاهب في صيغ الفرنسية)، مظهرا من مظاهر «السنوبيسم»[٦]. ويسخر أبو شبكة في كتابه من نقاد الشعر العربي كذلك الذين يسعون في المنحى التشبهي نفسه، إذ «يقيسون الأدب ويزينونه على نحو ما يفعل الغربيون الذين ضاعوا في مجاهل أوهامهم، فكل ناقد لا يحمل ميزانا وبيكارا لا يدرج في عداد المثقفين، وكل مقال لا يسند بالمكاييل والموازين لا يحظى باحترام المستيرين من الأدباء والمتأدبين». إلا أن كلامه لا يخفي انحيازه إلى المذهب الرومانسي، إذ «بقي التيار الأدبي جاريا مجراه الرومنطيقي حتى في أشد الأدباء تحمسا للنظريات الحديثة»، ولا يخفي كلامه كذلك دعوته إلى نشأة «أدب وطني مستوحى من الجو والتربة »[٧].

تتصرف مساعي الخالدي وزيادة وفياض وأبي شبكة وغيرهم إلى تعيينات تطاول المذاهب في نشأتها وتعريفاتها، وتعاين كذلك مدى اتباع (أو عدم اتباع) الشعراء العرب هذا المذهب الأوروبي أو ذاك، أو مدى صلاحه، سواء عند زيادة أو أبي شبكة للشعر العربي في تجديداته. وقد زاد من الإقبال على الكتابة في هذا المجال تنافس يعود، على ما نظن، إلى وقوع التأثر بين الشعراء العرب بعد حصول وتعاقب المذهبين، الرومانسي والرمزي، في فرنسا، إذ عرف هؤلاء الشعراء المذهبين وفق الحركة نفسها، وهي حركة الاطلاع والدراسة، كما أسمتها زيادة، إلا أن عددا من هؤلاء الكتاب لم يعبأ بالمقتضيات «المدرسية» لكل مذهب، إذا جاز القول، أي بالدفاع «العصبوي» عنه بل تبين اشتمال الشعر العربي، كما لاحظت ذلك زيادة في أجوبتها الصحافية، على المذاهب كلها، وعند الشاعر الواحد أحيانا، وهذه التنافسات المذهبية، على رغم حدتها أحيانا، لم تتقيد بحدودها، بل تخطتها، إذ وجدنا كتابا يعاينون الشعر المتجدد، فلا يلحقونه، مثل ميخائيل نعيمة في كتاب «الغربال» بمذهب بعينه.

ولقد لخص نعيمة صراع الشعراء في زمانه بنزعتين، تقتربان بعض الشيء مما قالته زيادة نقلا عن سلامة موسى: ففي حسابه أن في الأدب العربي فكرتين تتصارعان: فكرة تحصر غاية الأدب في اللغة، وفكرة تحصر غاية اللغة في الأدب.

والشعر في نظره، بالتالي ليس صراعا مذهبيا، إذا جاز القول، بل يتعلق بتعريفات أخرى أشد إيغالا في تعيينات الشاعر الداخلية، كالتمايز الذي يراه بين تعريفات ترى إلى الشعر «من جهة تركيبه وتنسيق عباراته وقوافيه وأوزانه»، وبين تعريفات ترى إليه بوصفه «قوة حيوية، قوة مبدعة، قوة مندفعة دائما إلى الأمام» [٨]. وفي هذا التمايز صورة من صور أخرى نجدها في المتن النقدي بين الحربين، وتتحدث عن ضرورة التفريق بين «الصنعة» و«الحياة» [٩].

هذا ما يمكن قوله كذلك عن طرق شعرية، باتت رائجة هي الأخرى، كتعريفات أبي شادي في «الشعر المرسل» (blank verse)، الذي لا يلتزم بروي واحد، وفي «الشعر الحر» (free verse)، الذي يمزج فيه البحور حسب مناسبات التأثير،

وذلك منذ ديوانه «الشفق الباكي» في العام ١٩٢٦. أو ما نجده في دعاوى شعرية مبتكرة، مثل دعوى الدكتور محمد مندور («في الميزان الجديد»، ١٩٤٤)، لـ «الشعر المهموس»، وهو الشعر القوي، إذ يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة، أو في حديثه عن «الشعر المنثور»، بعد جرجي زيدان وأمين الريحاني.

سقنا آنفا أحاديث مختلفة في الشعر، تعود إلى العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين، وتلتقي كلها في كونها تجتنب النسق «الزمني» في فرز الشعر، أو «التصنيف» (الحضاري) لوقائعه. وخلصنا من هذه الأحاديث إلى تبين نزوع فني، بل مدرسي، في فهم الشعر العربي، ينسب وقائع الشعر أو تغيراته إلى مذاهب وتيارات أدبية، على أنها هي التي توفر المناحي الترتيبية لتاريخ الشعر ولنقده أيضا. انتقلنا، إذن إلى النسق الفني (وعلامته وواسطته بروز خطاب نقدي له استقلاليته بين الخطابات الأدبية المختلفة)، وباتت التعيينات تتصرف إلى مفاهيم وطرق شعرية، مثل: الشعر «العصري»، و«المنثور»، و«الرومانسي»، و«الرمزي»، و«المطلق» و«المهموس»، و«المنسرح»، و«المرسل»، و«الحر» و«الجديد»، وغيرها مما هو منقول عن الآداب الأوروبية أو مبتدع في التسميات المحلية.

كان لنا أن ندرج هذه التسميات بعضها خلف بعض، من دون تمييز بينها، لأنها تخدم كلها النسق الفني الذي تحدثنا عنه، إلا أننا وجدنا ضرورة للتمييز بينها وبين تسمية أخرى، هي تسمية الشعر «الحديث». صحيح أننا نجد صفة «الحديث» مستعملة في كتاب لويس شيخو عن «تاريخ الآداب العربية» (في ١٩١٠ و١٩٢٤ و١٩٢٦). وبعده في مقالة لعبدالرحمن شكري تعود إلى العام ١٩٣٩، «رأيي في الشعر الحديث»، «المقتطف» مايو (١٩٣٩)، إلا أن الصفة هذه تشترط تعيينات وتدقيقات بات يطلبها النقاد منذ خمسينيات القرن العشرين، هذا يصح في كتاب الدكتور إحسان عباس الصادر في منتصف الخمسينيات «عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث» دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، أو في مقالة أدونيس «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، «مجلة شعر» (١٩٥٧)، وهذا ما يوضحه تماما كلام الدكتور زكي نجيب محمود في مقالة تحمل عنوان «نظرة محايدة إلى قضية الشعر الحديث»، يقول في مستهلها: «المقصود بالشعر الحديث في هذه المقالة هو هذا الذي لا يزيد عمره على ستة عشر عاما (...)، ولقد أردت أن أسوق هذا التحديد في صدر المقالة حتى لا يختلط علينا الأمر، فلو أننا أطلقنا عبارة «الشعر الحديث»، أو «الشعر الجديد»، إطلاقا بغير تحديد، لسأل سائل بحق: لماذا قصرت الحديث على هذه الفترة الوجيزة، مع أن التجديد في الشعر قد بدأ منذ البارودي، فمن ذا يستطيع أن يؤرخ لشعرنا الحديث، ولا يبدأ القصة من هذه البداية التي جاءت بغير شك حدا فاصلا بين عهدين؟» [10].

يقيم محمود الفارق، إذن بين التجديد جاعلا من البارودي أوله، وبين تجديد آخر، إذا جاز القول، يعينه في نهاية الأربعينيات، على أنه الشعر «الحديث». ويميز في مقالة

أخرى «ما الجديد في الشعر الجديد؟»، في الكتاب نفسه، بين تسميتين أخريين: بين «الجديد»، ويرتبط بدلالة «زمنية»، إذ يشمل «سنة العرف ومن يخرج على تلك السنة على حد سواء»، أي التقليديين والخارجين عليهم في آن (١١)، وبين «العصري» وهو «من شرب القيم السائدة في عصره دون أي عصر آخر» (١٢).

والدكتور غالي شكري وجد ضرورة هو الآخر بعد الدكتور محمود في الفصل الأول من كتابه «شعرنا الحديث... إلى أين؟»، (الطبعة الأولى، ١٩٦٧)، إلى التمييز بين «المعاصر» و«الحديث»: فـ «المعاصر» هو «الذي يؤرخ له بفترة زمنية قريبة إلينا»، فيما تحتاج تسمية «الحديث» إلى إيضاح أقوى: «لا بد من مقدمة، لأقول إن تسمية الحركة الحديثة في الشعر العربي بأنها حركة الشعر «الجديد»، أو «الحر»، أو «المنطلق» هي تسمية باعدت بينها وبين التوفيق مجموعة من التصورات الخاطئة عن الشعر الحديث (...)، ولكنني أعتقد أن هذه التسميات مجتمعة تحد من قيمة الحركة الحديثة في الشعر العربي، لأن ما طرأ عليه لم يكن مجرد تجديد أو تحرر أو انطلاق، بشكل عام (...)، فمما لا ريب فيه أن كل قديم كان جديدا في عصره، ولقد تحرر ذلك القديم الجديد في أيامه على صورة من الصور، وكانت جدته وتحرره تجسيدا لانطلاقة إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا. إذن فثمة شيء آخر مختلف كيفيا، يميز الحركة الجديدة الحرة المنطلقة، التي ينبغي أن ندعوها فيما أرى بحركة الشعر الحديث، فالحداثة والمعاصرة متمايزتان، خاصة في النقد الأوروبي الحديث» (١٣).

مايعنيني الخلوص إليه هو أن التاريخ الشعري ما عاد ينصرف في أطره التصنيفية إلى معايير وفق الوفيات أو «العصور» و«الأطوار»، وإنما إلى حسابات فنية خالصة تنسب أعمال الشعراء إلى ترتيبات وتوضيبات أسلوبية، وهو ما تأكد في عقود ما بين الحربين. وهذا ما يمكن قوله في عدد من المساعي، التي قام بها شعراء أساسا في النصف الأول من القرن العشرين، مثل ميخائيل نعيمة في «الغربال» (المطبعة العصرية، ١٩٢٣)، أو أمين الريحاني في «أنتم الشعراء»، (مطبعة الكشاف، ١٩٣٣)، أو نقولا فياض في «على المنبر» (الجزء الأول، دار المكشوف، بيروت، ١٩٣٨)، أو إلياس أبو شبكة في «روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة» (دار المكشوف، بيروت، ١٩٤٣)، أو عباس محمود العقاد في «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» (مطبعة حجازي، القاهرة، ١٩٣٧)، أو أبو شادي، أو مختار الوكيل وغيرهم.

وهو ما نتحقق منه كذلك في مساعي النقاد، ضمن المرحلة نفسها، عند طه حسين في عدد كبير من مقالاته النقدية، ومحمد مندور «في الميزان الجديد» (طبعة أولى، القاهرة، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٤٤)، وأنطون غطاس كرم في «الرمزية والأدب العربي الحديث» (دار الكشاف، بيروت، ١٩٤٩)، وغيرهم، وهو ما يمكن تتبعه أيضا في ما نشرته المجلات الأدبية كذلك، وسجالاتها في هذا المجال.

إلا أن ما يسترعي انتباهي النقدي في تتابع هذه الإصدارات يتصل أولا بنشأة متن نقدي، مستقل بالشعر أحيانا، ومختلط بغيره أحيانا أخرى، من دون أن تكون له صلة لا بمسعى «التراجم» (لويس شيخو، مثالا)، ولا بمسعى «التصنيف» الشعري والأدبي (جرجي زيدان، مثالا)، ويعود هذا الانفكاك إلى انصراف الدراسات الأدبية إلى مقاربات باتت مختلفة، لا تعنى فقط بقيد ثبوت الشعراء، ولا بنسبتهم إلى عصور أو أطوار تعينهم من خارجهم، وإنما تعنى أيضا بتتبع الشعر في ما يؤسسه و«يتناهبه»، إذا جاز القول، أي ضلوعه في لعبة التيارات الأدبية المختلفة. فما عاد الناقد معنيا بتجميع الشعراء في مجموعات وفياتهم أو بتوزيعهم على أحوال التطور الجارية في المجتمع، وإنما راح يقترب منهم في ما يؤسسهم كجماعات فنية، أو مدارس أسلوبية، على أن فيها «حقيقتهم» الشعرية.

٢- الأيديولوجية والحداثة

تندرج هذه المساعي ضمن سياق التمثل الذي وسم المثاقفة العربية في تفاعلها وانفتاحها على غيرها من ثقافات وآداب وفنون، وهو ما يمكن تلمس علاماته في غير وجه وظاهرة ثقافية وأدبية وقيمية وسلوكية عربية. ولقد اتخذت من التشوف إلى مذاهب مقرة في التجربة الأوروبية والأمريكية مثالا لها. وهو ما ينحصر في حمولات واستخدامات شعرية، فنية في المقام الأول، فيما يعاين الدارس بروز تشوفات أخرى في عهد تال، إذ يجد في انطلاقة «الشعر الحديث»، على سبيل المثال، منشطات ومحفزات أيديولوجية صريحة، كما نتبين في هذه الحركة، منذ انطلاقتها شعراء حزبيين، يتوزعون بين أيديولوجيات ثلاث هي التالي:

- القومية السورية الاجتماعية، مع سعيد عقل ويوسف الخال، وأدونيس ونذير العظمة وخليل حاوي (قبل عروبيته اللاحقة) وغيرهم. كان لهذه الأيديولوجية دور تأسيسي ونافذ في الحركة الشعرية، خاصة أن المفكر أنطون سعادة أولى بخلاف غيره، الشأن الفكري، ولا سيما «نفخ الروح في الأساطير السورية» حسب تعبيره، دورا بارزا في عقيدته، خاصة أن الأساطير باتت الشاهد المتبقي عن حقيقة «سورية الطبيعية» - القديمة - التي يدعو إليها، وهو ما ألقاه بينا في الشأن الأسطوري الطاغي على نتاج هذه المجموعة من «قدموس» سعيد عقل، مرورا بـ «هيروديا» يوسف الخال، وصولا إلى «دليلة» أدونيس وغيرها [١٤].

- الماركسية في صيغها العربية المختلفة، مع بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي، وبلند الحيدري ومعين بسيسو (وغيرهم مثل محمود درويش وسميح القاسم لاحقا)، عرفت انتشارا سريعا في غالب البلدان العربية، وتمتعت بمواهب شعرية لامعة، عدا أنها حظيت في ذلك الوقت بنظرية قوية، ما كانت لمنافساتها،

الأيديولوجيات ذات المنشأ المحلي، إذا جاز القول. انشغل هؤلاء الشعراء بقضايا اجتماعية ومحلية، منفتحين في آن على شواغل وأحداث عالمية، من كاسترو حتى الفيتنام، حتى أن بعضهم كان في بعض قصائده أشبه بالداعية لقضايا «السلام»، «الأسلحة والعصافير»، «جندي يحلم بالزنابق البيضاء»، في إطار «الحرب الباردة».

– القومية العربية في صيغتيها الناصرية والبعثية، كانت أضعف الثلاث شعرا، على الرغم من نجاحاتها في تسلم مقاليد السلطة، فما عرفت في الشاعر العراقي شاذل طاقة، على الرغم من دوره الطليعي، ولا في بدايات أحمد عبدالمعطي حجازي وغيرهما، ما يعوض عن انطلاقتها الضعيفة.

يمكنني أن أستكمل هذه الصورة في أكثر من حقبة تاريخية لاحقة، وفقا لتبدلات غير مجتمع عربي، ما يعزز هذه الوشائج القوية بين الحداثة والأيديولوجيات. وهو ما يمكن أن يشمل غيرها أيضا، مثل السوريالية التي كان لها فعالية، سواء في مصر أو لبنان أو العراق أو سورية خصوصا [١٥]، وإذا كانت التيارات الثلاثة المذكورة تراجعت بعض الشيء في نهاية الستينيات، فإن غيرها ما لبث أن تعزز مع ظهور «المقاومة الفلسطينية»، ومع التنامي السريع لأفكار اليسار في مجتمعات المغرب العربي، ثم في الخليج العربي، في السبعينيات، في الوقت الذي تنامت فيه بين لبنان والعراق وسورية أفكار «اليسار الجديد» وغيرها من الهامشية و«الجذرية» وخلافها.

لعلي أجد، منذ هذه السنوات المبكرة، في نمط «الضابط الحر» (النموذج الانقلابي)، أو «الرفيق» (النموذج الثوري) الصورة الأولى، بل التأسيسية لدور الشاعر الحديث وممارسته. أما في الكتابة، فقد تدبرت هذه الممارسات صورا وذرائع ثقافية استقت مصادرها من منابع متباينة: من «انحياز» المثقف البورجوازي الصغير لقضايا البروليتاريا والفلاحين و«عضوية» المثقف عند غرامشي، أو من «لزوم الالتزام» عند المثقف حسب سارتر، أو من المثقف «الرؤيوي» مع بودلير، أو «التقدمي» و«الطليعي»، المثقف المجند في أدبيات «الحرب الباردة»، كيف لا، ونحن نجد في أسباب جدالات المجلات مثل «الآداب»، و«شعر»، و«الطريق» وغيرها، حججا مستقاة، بل منتزعة من سياقاتها الأوروبية لتوظيفها في صراعات وجدالات طلبا للغلبة الفكرية المحلية وحسب. كيف لنا أن نفهم خارج هذا السياق عملية الجمع الطريف والغريب بين الدعوى القومية العربية من جهة، وألبير كامو وجان – بول سارتر من جهة ثانية، على صفحات مجلة «الآداب»: تم استعمال أدب الكاتبين الفرنسيين المناهضين للماركسية ودعاويهما ترجمة وذيوعا، بمنأى عن موقفهما من القضايا القومية (في الجزائر مع كامو، وفي فلسطين مع سارتر).

غير أن تتبع هذه الاستلهامات الأيديولوجية والحزبية في الشعر العربي الحديث لا يلبث أن يتحول، أو أن يتبدل في علاماته وقيمه وفعاليته خصوصا. فغير شاعرممن ذكرت لا يتعين في هذه الانتسابات تماما، سعيد عقل مثل صلاح لبكي تحولا من

القومية السورية إلى القومية اللبنانية، وخليل حاوي من القومية السورية إلى القومية العربية، فيما تقلب أدونيس بين منابت أيديولوجية متعددة، وانتقل عبدالوهاب البياتي من الماركسية إلى خطاب صوفي صريح، وبات يتمنع محمود درويش عن تلاوة قصيدته الشهيرة: «سجل أنا عربي».

٣- التكثر والمباينة

إن هذه الانجذابات، إلى مذاهب فنية أو دعاوى أيديولوجية وحزبية تعني في وجه آخر من العملية ذاتها، تخلعات واهتزازات أصابت الشعر العربي، ليس في بنيته الناظمة له وحسب، وإنما في مرجعيته الثقافية والجمالية كذلك. وهو ما أجمله في خروج القصيدة من نظام «التمامية الواحدية»، أي من الاحتكام إلى نظام لا يرى إلى الشعر إلا في صورة واحدة، وتمامية، أي ناجزة وفق نظام موضوع سابق، فيما هو يعني تقيد القصيدة لا بمثال، بل بمقتضيات يوجبها النظام الثقافي والمتعالي في ضروراته الاجتماعية. يفيض المجال عن تتبع ودرس المقتضيات الاجتماعية التي أوجبت تنظيم الشعر، ولا سيما المدحي، في سلوكات وسياسات، ولا سيما منذ العهد الأموي، وقادت إلى تدبر أسس في الصنع الشعري، وفي تذوقه والحكم عليه، جعلت المتنبي، على سبيل المثال، يطلب في نوع من المفاوضات حول موقعه الشعري، عند المثول في حضرة سيف الدولة، الجلوس بدل الوقوف في حضرته، إلا أنه مثل نادر إذ بقي الشعر، حتى في الأنواع الأكثر بعدا عن اللزوم الاجتماعي في وضعها وتلقيها، مثل الغزل والرثاء، رهين مواضعات واتفاقات، يتباين النقاد في تفضيلها عند هذا أو ذاك، على أنها محل الحكم الوحيد للشعر. وإذا خرج بعضهم على هذا الإجماع الشعري، فإن خروجهم لا يعدو أن يكون خروجا «بديعيا»، أي يقوم على تدبر معالجات فنية، بلاغية، تقنية، جديدة مشبعة كذلك بتدبر القصيدة تدبرا يستند إلى التخييل أكثر من الاتباع والموافقة. ويفيض المجال، هنا كذلك عن معرفة ما إذا كانت القصيدة القديمة تتبع الضرورات التي أوجبها طلب الإجماع الشعري، الذي يستند إلى شروط المنافسة بين البلاطات، وبين النقاد، في دورتهم الموصولة التي تدبرت أسس المفاضلة، إذ جعلتها تنشأ في البيت الواحد، في الغرض الواحد، مما يمكن حسبانه والحكم عليه.

خرجت القصيدة من هذا النظام وباتت تبتدئ من الشاعر نفسه، بما يعرضه ويقدمه لغيره، بمن فيهم النقاد أنفسهم، والقراء كذلك. هذا أوجد قصيدة، بل قصائد متغيرة متخالفة يصعب التفاضل الشديد أو المحسوب بينها، وباتت القصيدة «عالما في حد ذاتها»، كونا مقيما في بنيتها المتخيلة. هذا ما أدخلها في التعدد والتنوع والتخالف والمغايرة والتكثر، أي ما أخرجها من الواحدية، ومن التمامية كذلك، إلى التباين والتكثر. هذا ما جعل القصيدة موصولة وقائمة على التغير الزمني، إذ إن ما يحسبه

البعض من الشعراء والنقاد في باب التميز الفردي، بل «العبقري»، لدى هذا الشاعر أو ذاك، لا يعدو كونه التحقق الأمثل لعلاقة مفتوحة ومطلوبة مع الزمن، بوصفه منبت التغير والحدوث والتجدد والتفرد بالتالي.

هذه الصلة بالزمن تكفل القصيدة، إذ تجعل الشاعر قواما عليها، فتبتدئ القصيدة من ملكته، من تدبيراته، من كون النص صنيعا بين يديه. وهو بقدر ما يعين الخروج من «واحدية تمامية»، يعين «فرادنية قيد التبلور»، الواحد عينه اعتقادا ونظاما وقواعد، الذي يطلب من الشعر وغيره، أن يأتي موافقا لنظام من المتعاليات لا يستقيم إلا بالتمامية نفسها، أي بخلوصه من أي عطب أو تعدد أو تشوه يدخله من مجرد المغايرة، أو التباعد مع تمامية النظام الواحد.

ابتداء القصيدة من الشاعر، إذن ما يعني أنها باتت مثل القماشة للمصور، سطحا ماديا لا حاملا للتعبير وحسب، أي أن الشاعر لا يطلبها لقول ما يريد، وإنما بات يعرف كذلك أنها حاصل يتدبره بالعمل، أي بما يصرفه للألفاظ والسطور والمقاطع من معالجات وحلول ومصائر. وهو ما يجد صوره وهيئاته المادية واللفظية المتكثرة في التفعيلية الإيقاعية المتنوعة، أو في الخفاء المتباين للإيقاعية النحوية في «القصيدة بالنثر». وهذه الحرية المكتسبة على حساب النظام يذهب بها الشاعر أبعد من ذلك، إذ ينطلق منها صوب التخييل، صوب مجهول التراكيب والدلالات، بل يمكن القول إن القصيدة الحديثة تكاد تعطل قدرة الإفصاح في اللغة، وتبلبل «صوابية» المعنى التي كانت للقصيدة القديمة. وهو خروج آخر من التمامية عينها، إذ إن الشاعر لم يعد يطلب الموافقة بين اللفظ وخارجه، إذا جاز القول، أي بين اللغة والواقع، وإنما يسعى إلى ما تقوله الألفاظ أبعد من مراميها الواعية أو المقصودة، صوب تخييل مفتوح على التكثير، وعلى تسرب المعنى، لا على تركزه.

هذا ما أوجب اجتماعية أخرى للقصيدة الحديثة، تقيمها في علاقات وتبعا لمواقع متغيرة، متعددة، بل متخالفة، وهي اجتماعية تتعين في قطاعي التعليم والصحافة خصوصا، إلا أنها تسعى إلى عقد صلات مع خارجها الاجتماعي، يمكن التدليل عليها في استهدافات الصوت الشعري من أقواله، أي ما تطلبه في خارجها. فهناك صوت شعري يطلب من القصيدة أن تكون «وحيا صادقا»، مثلما وصفها الشاعر المغربي محمد القري (١٩٣٧)، أي استمداد الشعر من الموقع النافذ، ما يصل الشعر بمصدرين: قديم وطالب للتصدر باسم الشعر، وجديد وهو الاستمداد والتعين في الحوارية الاجتماعية (وصفة الصدق هذه طلبها غير شاعر، مثل المغربي محمد بن العباس القباج الذي قال بدوره إن الشعر «صورة صادقة لخلجات نفس صاحبه»)، صوت يطلب التصدر على أنه موافق لغيره، وصادق في ما يعبر به عنهم، وهناك صوت شعري آخر يذهب وجهة أخرى في طلب التواصل، إذ يعلن مثل الشاعر المغربي محمد مختار السوسي: «لم لا أقول الشعر كيف أريد»، ما يؤسس القصيدة على قول فردي

في منطلقه، والتحاور على أساس تعاقدي بين متكلم ومخاطب، لا بين خطيب - متصدر وقوم في حفل جمعي. وهناك صوت شعري ينأى بالقول الشعري إلى منابت ومناخات أخرى، بعيدة عن الحفل والتظاهرة، والغرفة الحميمة، طلبا لهواء التغير في الشارع، أو في المقهى «إذا طلبت التعيين». وهناك صوت شعري يبتعد بالمعنى إلى صفحة الكتابة نفسها، إلى الصفحة الإلكترونية نفسها، طالبا منها أن تكون ماثلة وشفافة في آن، وفق علاقات معقدة بين التغييب والجلاء الإنسانيين، وهناك أصوات تغور، بل تخفي الينابيع التي تنهل منها.

أصوات تطلب الكلام العالي، وبعضها الصراخ، أو تطلب المساررة أو المكاشفة أو البوح أو التشكي المستغرق في لججه، أو تطلب إطلاق الكلام باتجاه أصوات خافية ... أصوات تنبئ بما هو أبعد من «التواصل»، كما تتحدث عنه بعض الدراسات، إذ تنشر المعنى مثلما تستعيده وفق مبان تخييلية باتت تحيد عن تمامية مطلوبة ومستهدفة بين القصيدة والنظام المتعالي والثقافي، وتحيد كذلك عن «صوابية» مطلوبة ومستهدفة بين القصيدة وخارجها.

هكذا باتت القصيدة تزيغ عن أن تكون مبنية وفق قواعد، وجعلت من صنعها الخاص، بل من لهوها، من عبثها بالنظام، غرضا للشعر. هكذا بات الشاعر لاعب نرد، وفق استعارة مالارميه، على أن القصيدة حجره الذي ينقلب على الصفحة بتدافعات اللاعب في الوجود نفسه.



أخلص من هذا إلى القول بأن خريطة المذاهب والتيارات في الشعر العربي الحديث تبدلت وتباعدت عن أصولها الغربية، عدا أنها تندرج أكثر ضمن «التناص»، لا ضمن المثاقفة الحضارية والشعرية، مثلما كانت عليه في العهدين السابقين اللذين أشرت إليهما. هكذا بات لشعر «الهايكو» الياباني، أو لشعر يانيس ريتسوس اليوناني، أو لشعر «البياض» عند أندريه دو بوشيه الفرنسي، حضور وفاعلية أقوى تتعدى تأثير شعر بلد بكامله في الشعر العربي الحديث[١٦]، كما أن تتبع التأثيرات هذه بات يتطلب قراءة حاذقة، فطنة، صعبة سلفا، إذ قد تشمل شاعرا عربيا بعينه دون غيره، لا جماعة محلية، وقد تصيب شاعرا أجنبيا، لا ثقافته بالضرورة.

الهوامش

(١) ضمنت أجوبتها لاحقا في كتابها «بين الجزر والمد»، مطبعة الهلال، القاهرة، ١٩٢٤.

(٢) يعود انتشار المذاهب الفرنسية (الرومانسية، ومعها الرمزية)، حسب صلاح لبكي في «لبنان الشعر»، إلى عهد الانتداب في لبنان، وهو ما نجد جمعا له في شعر يوسف غصوب، وأديب مظهر (١٩٢٨)، ويميز صلاح لبكي في الكتاب المذكور بين شعراء مخضرمين ظل شعرهم وفيا للمثل القديمة «فقل تأثرهم بمناهل الغرب ونظرياته»، وبين مخضرمين آخرين «غلب على شعرهم التأثر بنظريات الغرب وبالرومنطيقية على الأخص»، صلاح لبكي: «لبنان الشاعر»، في «المجموعة النثرية» الكاملة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص١٦٣.

أما في مصر، فلقد بادرت «المقتطف» في ثلاثينيات القرن العشرين إلى نشر قصائد رمزية من شعر بودلير وفرلين وفاليري، ترجمها بشر فارس وخليل هنداوي وعلي محمود طه. وقامت مجلة «الرسالة» في الفترة نفسها بنشر دراسات نقدية عن هذا التيار، تعود لطه حسين وزكي طليمات: يمكن العودة إلى كتاب محمد فتوح أحمد: «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٧٢ - ١٧٧.

(٣) روحي الخالدي: «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوجو»، (نشره المؤلف تباعا في مجلة «الهلال»، ١٩٠٢، باسم مستعار: «المقدسي»)، ورد في مجلة «علامات» مارس، ١٩٩٤، جدة، ص٧٧.

(٤) أنطوان غطاس كرم: ورد في كتاب هاشم ياغي: «النقد الأدبي الحديث في لبنان - ٢»، «المدارس النقدية المعاصرة»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، ص١٨٩. ووجب ذكر كتاب درويش الجندي: «الرمزية في الأدب العربي»، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٨.

(٥) إلياس أبو شبكة: «روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة»، الطبعة الأولى، ١٩٤٥، عدنا إليه مطبوعا في المجموعة الكاملة، في النثر، المجلد الثاني، جمعه وقدم له، وليد نديم عبود، دار رواد النهضة ودار الأوديسه، جونية، الطبعة الأولى ١٩٨٨، ص٣٣٤.

(٦) إلياس أبو شبكة: م. ن، ص٣٥٠.

(٧) إلياس أو شبكة: م. ن، الصفحة نفسها.

(٨) ميخائيل نعيمة، «الغربال»، ١٩٢٣، عدنا إلى الطبعة الخامسة عشرة، دار نوفل، بيروت، ١٩٩١، ص٧٦.

(٩) من هذه المقالات نذكر:

- خليل تقي الدين «أدب الصنعة وأدب الحياة»، مجلة «المكشوف»، السنة الثانية، العدد ٤٥، ١٩ ابريل ١٩٣٦.

- علي الزين: «العواطف المصطنعة» (مجلة الأمالي، بيروت، ١٩٣٩)، ورد عليه حنا اسطفان بمقال عنوانه «العاطفة في الشعر الجديد»، ورد عليه الزين من جديد بمقال «ثم العواطف

المصطنعة»، راجع المساجلة في «أوراق أديب»، دار الفكر، بيروت.

(١٠) زكي نجيب محمود «مع الشعراء»، دار الشروق، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢، ص٧٧.

(١١) زكي نجيب محمود، م. ن. ص١٤٧.

(١٢) زكي نجيب محمود: م. ن. ص١٤٩.

(١٣) غالي شكري: «شعرنا الحديث.. إلى أين؟»، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٨، ص٧.

إلا أن رواج تسمية «الحديث» لا يغيب عن بالنا وجود تسميات أخرى استمرت إلى جانبها في مدى الخمسينيات والستينيات، مثلما تشير إلى ذلك مقالة الشاعر صلاح عبدالصبور، أحد رواد هذا الشعر، في مجلة «المجلة» في العدد ٥٩، ١٩٦١، وهي دراسة مطولة بعنوان: «الشعر الجديد، لماذا؟»، غير أن التنازع على التسميات هذه اختفى واستقر بعد ذلك على تسمية «الحديث».

(١٤) يمكن العودة في صورة مزيدة إلى دراسة شربل داغر: «تواشجات الحداثة»، والأيديولوجيا، أدونيس وأنطون سعادة نموذجا، في العدد الخاص: «الأفق الأدونيسي» (١٩٩٨)، الذي كرسته مجلة «فصول» المصرية للشاعر أدونيس.

(١٥) ولقد تتبع عصام محفوظ هذه المدرسة في البلدان المذكورة، في كتابه: «السوريالية وتفاعلاتها العربية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧.

(١٦) تحرير فخري صالح: «المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر»، راجع خصوصا: دراسة فخري صالح: «يانيس ريتسوس في الشعر العربي المعاصر، ولادة قصيدة التفاصيل اليومية»، ص ص ١٤٣ - ١٦٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (١٩٩٥).

تعقيب على بحث

«تيارات ومدارس الشعر العربي الحديث»

(*)
بقلم: د. نسيمة الغيث

(*) د. نسيمة راشد الغيث: كويتية تحمل الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة القاهرة، تعمل أستاذا مساعدا في جامعة الكويت. لها عدة مؤلفات وأبحاث منشورة في دوريات عربية وأكاديمية.

أبدأ بحمد الله تعالى والشكر له، ثم أتوجه بالشكر إلى «مهرجان القرين»، ماثلا في إدارته، بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وأخص بالتقدير اللجنة التي اختارت عناوين القضايا الأدبية المثارة في ندوته، لمراعاتها البُعد القومي في هذه العناوين، كما أثمن الجهد العلمي، والتواضع الخلقي الذي صيغت به مادة هذا الموضوع: «تيارات ومدارس الشعر العربي الحديث».

ولقد دلّت إشارات عديدة، فضلا عن هذه القائمة من المراجع الشاملة السخية، على ما أحاط به الدكتور شربل داغر من معرفة واسعة، فضلا عن خبرة عميقة أعانته على أن يرصد الفروق الدقيقة، فيميز بين المتشابهات، والمتقاربات، وأن يخوض بقارئ دراسته الهادئة تيارات كانت في أمانها صاخبة، ولعل صخبها لاتزال أصداؤه تتردد في المحافل، فضلا عن الدراسات حتى اليوم، وأشهد له بدماثة الخلق شخصيا، وإن لم تكن بيني وبينه معرفة مباشرة، كما أقدر موضوعيته، ولماحيته، وهو يختار مواقع كلماته، ومن قبلها يختار المساحات الزمنية التي يتوقف عندها، ويسلط عليها أضواءه الكاشفة، فنحن نعرف أنه ما كان باستطاعته، ولا باستطاعة غيره، أن يغطي هذا الزمن المترامي الذي يتجاوز القرن من الزمان، في هذا العدد المحدود من الصفحات، حتى إن اقتصر على العناوين الكبيرة، وأغفل الكثير من التفاصيل.

لن أعتبر الباحث الدكتور شربل داغر مسؤولا عن اختيار العنوان، فالذي أتوقعه أنه أُبلغ به هكذا، وأنه تقبله كما هو، وواجه موضوعه بهذه الأوراق العشرين التي بين أيدينا، وإنني لعلى ثقة بأنه لو أتيح له الوقت والمساحة لكتب في هذا الموضوع سِفرا كاملا، ولبدأ طرحه بأن يفرِّق بين «التيار»، و«المدرسة»، وأن يفرِّق مرة أخرى بين «الحديث»، و«المعاصر»، وأن يفرق مرة ثالثة بين الجهود الإبداعية للشعراء، والجهود العلمية التنظيرية للنقاد والمفكرين، ولكن الأستاذ الباحث لم يفعل، وكان لديه أكثر من سبب لئلا يفعل.

إن من واجب هذه الدراسة البديعة علينا، أن نتعرف على مسارها، ودروبها، ومنجزاتها، قبل أن نطرح بعض الأسئلة الضرورية حولها، ليس من باب المجادلة، إنما من باب التقدير لهذا الأداء الموفق، والشعور نحوه بالاحترام والجدية.

لقد بدأ الباحث بمقدمة موجزة توجز جوانب الصعوبة التي واجهها، وقد اكتفى منها بأربعة: فالخريطة ليست متوافرة، والسبل ليست معبدة. كما أنه إذا كان مطلوبا من الدارس أو الباحث أن يقوم بالمهمة الصعبة. وهي تصنيف الشعراء، فإن الشعراء أنفسهم، إذا ما سألتهم كيف يتصور أحدهم شعره، أو يصف فنه، وموقعه في سياق النوع الشعري، فإنه يتلعثم، وقد لا يعطي قولا مفيدا. ثم يذكر الباحث الفاضل صعوبة ثالثة ماثلة في غياب الأيديولوجيا العربية، والتداخل الذي قد يصل حد الامتزاج بين الثقافة والسياسة، ثم يختم بالسبب الرابع، وهو غياب الحدود الفارقة بين التيار والمدرسة.

هذه هي المعوقات أو الصعوبات الأربعة التي اعترضت سبيل الباحث أو البحث، والتي رأينا أنه استطاع أن يتجاوزها، أو يجتازها، بكثير من لباقة الأداء، ومهارة التنقل بين العناصر المكوِّنة، والمؤثرة في الشعر العربي الحديث.

والآن.. نستطيع أن نلقي نظرة طائر على الخطوات الثلاث التي شكلت مادة الدراسة، ووفت فيها حق عنوانها عن التيارات والمدارس.

الخطوة الأولى بعنوان: مذاهب ضمن المثاقفة

الخطوة الثانية بعنوان: الأيديولوجية والحداثة

الخطوة الثالثة بعنوان: التكثر والمباينة

إن ما يعنيه بعبارة: «مذاهب ضمن المثاقفة» هو الرصد والتعريف بالدراسات التي دعت الشعراء العرب «في العصر الحديث» إلى الاهتمام بالشعراء الغربيين، بخاصة شعراء الرومانسية، والرمزية، واتخاذ أساليبهم طريقة لتجديد الشعر العربي، وقد اتخذت هذه الدعوة أكثر من سبيل، فقد تكون تعريفا بالمذهب الشعري الغربي، أو تعريفا لشاعر معين، أو ترجمة لأشعار مختارة. كما أن هذا الضرب مما دعاه مثاقفة، وهو كما رأينا يعني التأثر بالآداب الغربية على النحو الذي يقرره علم الأدب المقارن، قد يتحقق بجهود الشعراء العرب، بعبارة أخرى، لم يكن وقفا على المفكرين والنقاد.

أما الأيديولوجية والحداثة، فإن أول إشارة في صدر هذه الفقرة الموجزة أو الخطوة القصيرة تحذير وتوجيه يقول: إن الأيديولوجية والحداثة تندرجان ضمن سياق التمثيل الذي وسم المثاقفة العربية في تفاعلها وانفتاحها على غيرها من ثقافات وآداب وفنون.

هكذا يرى الباحث الفاضل، وهذا حقه، كما أن من حقنا أن نتساءل: إذا كانت هذه الخطوة عن الأيديولوجية والحداثة تندرج في سياق الخطوة السابقة عن المثاقفة، فما الداعي إذن إلى انفرادها بعنوان مستقل، وخاصة أنها - كما أشرت - خطوة قصيرة لا تزيد على صفحتين إلا بضعة أسطر؟

مهما يكن من أمر لا نبالغ فنقول بفساد القسمة، أو أنها متعسفة، ولعل الأوفق أن نقول: إن منطق التكامل كان يستدعي عناوين أخرى، لأننا نعرف أن المقابل للمثاقفة هو العكوف على التراث إذا شئت، أو دعاوى الأصالة إن أردت، أما المقابل للأيديولوجية (وهي هنا بمعنى المذهبية أو العقدية/ العقائدية)، فإن مقابلها الفنية أو الحرية، إذا ما كانت الأيديولوجية تعني الالتزام بالمعتقد أو المبدأ.

ثم تأتي الخطوة الأخيرة - الختامية - التكثر والمباينة، وهنا أرجو أن أكون قد وفقت في فهم هذا العنوان: التكثر والمباينة، الذي لا أجد له سابقة، أو شبيها في دراسات أدبنا الحديث على كثرتها، أما ما فهمته، أو ما حاولت فهمه، فهو ما يعنيه يقظة ذات الشاعر، ومحاولته أن يصوغ قصيدته حسب ما يجاري ذوقه وفهمه وإحساسه الجمالي، وستكون محصلة هذه الخطوات الثلاث أن الشاعر العربي -

طوال ما يندرج زمنيا تحت مسمى العصر الحديث - لن يكون إلا واحدا من ثلاثة، فهو:

إما شاعر مثاقفة يتطلع إلى نموذجه، وقدوته في الآداب الغربية.

وإما شاعر أيديولوجية، فهو يعبر عن إيمان بمبدأ أو قضية نابعة من تاريخه أو مجتمعه، فهي توجه شعره بعيدا عن النموذج الأوروبي.

وإما شاعر مباينة، يبذل جهد صناعته الشعرية معبرا عن أصالته الذاتية، الفردية، أو أصالته الإبداعية المتمثلة في موروثه البلاغي، بمعنى أن يكون شعره صورة نفسه، أو أن يكون شعره متمثلا قيم البلاغة العربية، كما تناهت إلينا عبر العصور.

هذه هي الأقسام الثلاثة التي ارتأى الدكتور شربل داغر أن باستطاعتها أن تستوعب، وأن تبسط في الوقت نفسه، تيارات ومدارس الشعر العربي الحديث على مدار أكثر من قرن من الزمان. وفي حدود عشرين صفحة لم تزد، فإنني أشهد للباحث بالمهارة، والقدرة على الجمع بين الإجمال والتفصيل، وتكثيف الإشارات وتركيز الأفكار.

مع هذا، وكما نعرف جميعا، فإن اختلاف النظر يغني ولا يضر، ونقد النقد خطوة مطلوبة لتأكيد النقد قبل أن تكون مطلوبة لتصويب الإبداع، ولن تحول إشارتي الآتية، العابرة، إن شاء الله، دون صدق الإعجاب الذي عبرت عنه، وقد سبقت الإشارة إلى غياب التفريق بين التيار والمدرسة، واختلاط الحديث بالمعاصر، وعدم التمييز بين جهود الشعراء، وجهود المفكرين والنقاد - ثم تبقى أمور أخرى، من أهمها:

١- أنه لم يتخذ مقياس عنايته بالمواقف ترتيبا على الجهد العلمي والسبق الزمني، وهكذا أهمل تماما أسبق الدعاة العرب إلى المثاقفة وهو الناقد قُسطاكي الحمصي، مؤلف كتاب «منهل الورّاد في علم الانتقاد»، وقد ألفه عام ١٩٠٦ - وكذلك منح عبدالرحمن شكري سطرا أو بعض سطر، على أهميته البالغة في تأسيس مفاهيم التجديدالشعري في العقدين الأول والثاني في القرن العشرين.

٢- لم يحرص الباحث على رعاية التعاقب الزمني في رصده، وعرضه لجهود المجددين من المبدعين والنقاد. وهذا التعاقب مهم جدا، لأنه يحدد - بما لا يدع مجالا لتأويل - أين كانت البدايات؟ ومن الأسبق؟... إلخ، فبعد روحي الخالد (١٩١٣)، يأتي نقولا فياض (١٩٣٨)، من بعده غطاس كرم (١٩٤٧)، ثم نعود إلى ميخائيل نعيمة، وأبي شادي (١٩٢٦)، ثم محمد مندور في «الميزان الجديد» (١٩٤٤)، وهكذا لا يستقر نظر المتلقي على بداية تتطور، ودعاوى تتبرعم، ثم تثمر، وإنما يظل يلاحق حركات تبدو منفصلة، متباعدة، بل أحيانا متقاطعة.

٣- في عرضه للأيديولوجية أشار إلى ثلاثة اتجاهات حصر فيها هذا النشاط المذهبي هي: القومية السورية الاجتماعية (حزب أنطون سعادة)، فالماركسية، ثم أخيرا «القومية العربية».

وهنا لنا أكثر من ملاحظة...

فقد يبدو له الحزب القومي السوري مهما جدا، وخاصة إذا كان له إنتاج متميز ومؤثر في مجال الإبداع الشعري، ولكنه - وهو حزب مرحلي قصير العمر، محصور التأثير، أو محاصر بشعراء لبنان وسورية فقط - قد أخذ من العناية فوق ما يستحق، في حين اختصر الحديث عن القومية العربية، ولا أدري لماذا؟ ولا أريد أن أقول له إن شعر الخليج العربي طوال النصف الثاني من القرن العشرين هو في جملته شعر قومي، واقرأ معي ديوان أحمد السقاف، واقرأ إذا شئت دواوين، محمد الفايز، وديوان خالد الفرج، ودواوين علي السبتي، وخليفة الوقيان.

بل سأمضي مع البحث إلى الغاية، وأقول: لعل الأستاذ الفاضل لم يأخذ علما بأن في الخليج شعراء جديرين بالعناية، من ثم أتساءل: كيف يغفل البحث - في مجال الشعر القومي -شاعرة مثل نازك الملائكة، وشاعرة في حجم فدوى طوقان، وشاعرا متميزا مثل: محمود حسن إسماعيل؟

بل لعل الشاعرتين: نازك وفدوى تنبهان إلى سكوت البحث عن الإشارة - ولو مجرد الإشارة - إلى الشعر النسائي، وهو ظاهرة جديدة، ومدرسة أيضا، كما لا يغيب عن الفطنة.

٤- وأخيرا، فإنني أريد أن أمضي مع الأيديولوجيا، وهي تتحرك ما بين القومية السورية، إلى الماركسية، فالقومية العربية. وهنا ألا نشعر بغياب قسم رابع هو الدعوة الإسلامية؟ إن شعراء التكثر والمباينة في جوهرهم أصحاب نزعات إسلامية، وهنا أستشهد بشعر شوقي الإسلامي في دولة الخلافة، وفي المدائح النبوية، وشعر حافظ إبراهيم في مطولته الملحمية «العمرية»، وشعر أحمد محرم، والإلياذة الإسلامية، وشعر الشاعر الجزائري الكبير مُفدي زكريا، هذا فضلا عن الشعر الصوفي الواسع الانتشار في السودان والمغرب وغيرهما من المجتمعات الأفريقية الإسلامية؟

هذه ملاحظات لا تقلل من جمال ما قرأت للأستاذ الدكتور شربل داغر، ومن إعجابي بقدرته على الإحاطة بموضوعه في الحيز المحدود من الصفحات، ولعله محق في تسليط الضوء على شعراء أقاليم بذاتها، وأتمنى في بحثه القادم، أن يوزع أضواءه على مساحات تستحق العناية.

إنني أجدد الشكر له، ولحضراتكم على المتابعة..

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

مداخلات ومناقشات البحث الثاني

❖ المداخلات:

أ. نسيم الخولي (لبنان):

عام ١٩٧٠ حملنا قصائدنا الحديثة المطبوعة بشيء من.. أدونيس وما كانت تحمله العاصمة بيروت آنذاك، أنا وزميل لي هو الدكتور عبدالكريم حسن، وهو أستاذ بجامعة البحرين. ذهبنا في الواقع من أجل أطروحة، كنت أعد لأطروحة حول الحداثة العربية، وقد نشرت باللغة الفرنسية. تعرفت إلى شربل، وعندما اجتوينا أنا وعبدالكريم أمام شربل بغليونه وشاربيه، وفي المحاضرة الأولى قال «قال المتنبي وقال الجاحظ»، في واقع الحال أنا تركت شربل مباشرة وذهبت إلى مستشرق آخر يهتم ربما بالحداثة، بحداثة الشعر هو أندريه ميكيل. وعندما طرحت - منذ ٣٥ سنة - مسألة الحداثة في الشعر العربي قال: من هو الشاعر العربي الحديث الآن، الذي يمثل هذا الشعر؟ قلت أدونيس. قال: لا أعرفه ولم أسمع به، سنتصل به وهو مازال حيا، ووفقاً للعرف الجامعي لا يمكن القيام بدراسة حول شاعر مازال حيا، وبعدما سمع قال يجب أن تتصل به وتأتيني بكل دواوينه وملفاته لكي أدرسها ونستطيع أن نبحث في الشعر الحديث. أسوق هذين المثالين طبعا، ومنذ ذاك التاريخ تقريبا افترقنا، لأنني تركت جو الحداثة وما بعد الحداثة والتفكيكية وما بعد التفكيكية.

أيها السادة نحن الآن في عصر ما بعد عصر التفكيكية، عصر الفوضى المنتظمة حتى في الشعر. اسمحوا لي لأنني أريد أن أصل إلى توظيف لهذه الندوة. يعني عندي اقتراح أكثر مما هو مداخلة في واقع الحال. لقد تكررت كلمة مثاقفة، فدعوني أقل ببساطة إن كلمة المثاقفة تعني التفاعل بين ثقافتين. واقع الحال كما يبدو لي وأنا أصبحت بعيدا وأغرقت في اللغة، وبشكل خاص هذا التدهور اللغوي الحاصل في المنطقة العربية بشكل عام، يبدو لي على مستوى الكلام في مستوى الكلام عن حداثة الشعر أن هذه الندوة تتخذ حتى الآن- برأيي المتواضع - عنوانا هو يصلح لعام ١٩٧٠. في عام ١٩٧٠ كنا نبحث في هذه المواضيع نفسها كي نخرج من هذا الجو، واعذروني فإنني أعتقد أن هناك عواصم بالمعنى الحداثوي هي عواصم طاغية عربياً، هي عواصم ربما كانت على تماس مباشر بالغرب وأخص بالذكر من هذه العواصم بيروت، وبالطبع القاهرة ودمشق، وهي عواصم فعل، ربما كانت بسبب إيقاعاتها الاجتماعية والسياسية، كانت مختلفة عن إيقاعات العواصم الأخرى، ولكننا جميعا في نهاية المطاف أمة بالمعنى الحداثوي، نخرج من اللغة. إن ما أتوسمه من الندوة بهذا المعنى أن نسمع أكثر فأكثر تجارب هذه العواصم التي ليست هي عواصم عظمى، فياليتني أنا أعرف بالكويت التي هي جزء من هذا الإيقاع القديم الأساسي، الإيقاع الجميل الذي ربما تؤثر فيه، أو العواصم الأخرى، لأن ما يدور في الندوة - في واقع الحال- هو كلام بالفعل قديم، إننا في مرحلة ما بعد التفكيكية، ونتكلم عن الحداثة. وفي ظني المتواضع أن هناك عواصم مازالت تلفظ الحداثة تتكلم بالحداثة، وحتى الآن كان يجب

ألا نغرق في التاريخ: ما هي الحداثة؟ هل الحداثة مسألة زمنية؟ هل المسألة على ارتباط بالمعاصرة؟ ربما الجاحظ أو المتنبي، الذي تكلم به شربل، هو أقوى في حداثته من هذا الموضوع، بهذا المعنى أنا لا أدين. أنا مع المثاقفة، لكن يجب أن نحفظ فوق رؤوسنا تاجاً مهما، هو أننا أمة نخرج من اللغة وهذه اللغة في انحدار مستمر.

أ. خليل علي حيدر (الكويت):

النقطة التي أحب أن أعقب عليها هي كلمة «الأصالة» التي تتردد كثيرا في البحوث الأدبية، أنا أعتقد أن الأصالة يمكن أن تنقسم إلى أمرين: مدى استيعاب المبدع لتراثه وللتراث الإنساني عموماً، وهذا شيء موجود لدى كثير من الأدباء والشعراء، ولكن المشكلة الكبرى في رأيي في الأدب العربي هي تحمل الأديب أو المبدع للغربة،كما تحمله للاكتئاب وضغط المجتمع وضغط الفقهاء وضغط السلطان، هذه الأمور هي المهمة: إلى أي حد يستطيع أن يرحل ويغوص في عوالم بعيدة، وأن يصارع وحوشاً نحن لا نراها بشكل واضح، فهذا الأمر الذي نجده عند الأدباء الألمان أو نجده عند الأدباء الفرنسيين أو غيرهم أو ناس يعيشون في غربة مثل نيتشه، هذا الأمر لا نجده في الأدب العربي، فلماذا لا نجده؟ لماذا لا يتحمل المبدع العربي هذه الدرجة من الانعزال عن المجتمع؟ لماذا ينبغي أن يقر معنا ما نقره سياسياً أو قومياً أو غيره؟

أنا أعتقد أيضاً أننا نجد أن كثيراً من هؤلاء الذين يقدمون أنفسهم كمبدعين يقعون أيضا في تناقض، فمثلا يقف ليتحدث عن التجديد في التراث، وتجده مثلا معجباً بالحجاج وما كان يفعله، أو يدافع عن الديموقراطية ثم يقول إن العراق لا يفيد معه إلا الدكتاتورية. وهكذا تجد أن هناك أفكارا متضاربة، لأنه لا توجد أصالة حقيقية وغوص في الأعماق لكي يصل إلى نتائج يتبناها بشكل مستقل ويدافع عنها، حتى لو رفضه الناس لمدة مائة سنة.

❖ تعليق أ. د. شربل داغر على المداخلات:

شكرا للجميع، وخاصة للدكتورة نسيمة الغيث على مجمل ملاحظاتها، ولا سيما ملاحظاتها حول ترتيب بعض الإسهامات، وقضايا أخرى لن أكررها استفادة واختصارا للوقت. فقط أريد أن أشير إلى أن ملاحظتها على الخليج في جانب منها صحيحة وجانب منها خاطئة، بمعنى أنني أشرت - ولا سيما في مجال الحديث عن التجربة الماركسية تحديدا واليسار الجديد - إشارة واضحة إلى تجارب في الخليج العربي تحديدا، ولكنني أغفلت طبعا تجارب أخرى يضيق المجال فعلا عن ذكرها. الملاحظة الثانية فيما يتعلق بالبعد الإسلامي وغيره، صراحة إن ما تناولته لجهة التيارات والمدارس موصول أكثر بالتجارب الحزبية بعلاقة صريحة وليس بالاستلهام بالمعنى العالي للكلية أو الضيق بكل الأحوال. بهذا المعنى لا أريد طبعا أحمد شوقي من نهج البردة وغيره تكلم في الإسلام وفي غيره، ولكن لا يمكنني أن أقول إنه كان صاحب نزعة إسلامية أو إسلاموية ما شئتم، وهذا الأمر أيضا يصح أيضا في نازك الملائكة،

ويصح في شعراء كثيرين. ما أريد أن أشدد عليه هو أن هذه التيارات والمدارس لا تعرف اليوم الحظوظ السابقة التي أصابت الشعر لاسيما بعد الخمسينيات من القرن العشرين، وأريد من ذلك الإشارة، ليس إلى ضمور الأيديولوجيات أو الدعاوى الحزبية أبدا، فالأيديولوجيات أيديولوجيات قد تتخسف وقد يأتي غيرها، إلى غير ذلك، الأمر مفتوح في كل الأحوال. ولكن ما أريد أن أشدد عليه هو أننا خرجنا منذ عقدين من الزمن - على الأقل - إلى لحظة جديدة في المثاقفة، هي ما أدرجها تحت لحظة التناصر، يعني أصبح هناك شاعر عربي قد يتأثر بشاعر من أيسلندا، ولم يعد معنيا بمتابعة بروز أو ظهور مدرسة شعرية بكاملها في هذا البلد أو ذاك، وأصبح التأثر بالتالي يحتاج إلى قراءات بالمعنى الشعري، قراءات حاذقة للانتباه إلى حصول مثل هذه التأثرات والتفاعلات.

المشهد الشعري العربي اليوم مشهد مفتوح للغاية، بدليل وجود فاعل وسري في الوقت نفسه لقصيدة الشعر مثل شعر الهايكو الياباني أو هذا الحضور الآسر لشاعر يوناني مثل يانيسوس ريتسوس في التجارب الشعرية الأخيرة. ويمكنني أن أعد مصادر عديدة وجديدة تخص شاعرا ولا تجتمع بالضرورة في تيار أو مدرسة أو جماعة. وبالتالي دخل الشعر في حركية مفتوحة، وهو بهذا المعنى يتفاعل وفق احتياجات شعراء وتدبرهم لأمور قصيدتهم. الأمر الآخر والأخير الذي أريد أن أنهي به كلامي، وقد لا يكون واضحا للغاية في عرضي وليس في الورقة، هو أن الكلام عن المثاقفة لا يعني فقط التأثر، إنما يعني التبيئة يعني إدخال، أو معالم التكييف أو التحوير لما يجري التأثر به، فقد قيل الكثير مثلا عن السريالية أو عن حضور الخطاب الصوفي في الشعر العربي الحديث. هل يمكننا أن ننسب هذا الحضور الصوفي في الشعر العربي الحديث - بتقديركم- إلى تيار ديني، إلى تيار إشراقي عرفاني؟ لا أظن ذلك. حتى علاقة الشعراء العرب الحديثون ببعض المصادر والمتون والنصوص القديمة العربية هي علاقة فنية في المقام الأول، وهذا ما يفسر على سبيل المثال الجمع الغريب بين السريالية والصوفية عند شاعر مثل أدونيس، إذا كان لنا أن نحتكم إلى الصوفية في ارتكازاتها وإلى السريالية في ارتكازاتها لما أمكن الجمع بينهما، فهما على طلاق تام، إن لم يكونا على تناقض تام بينهما، الجمع بينهما يتوافر حين تطلب الملكة الشعرية فنية ما، أي ابتعاداً عن مألوف شعري عن طريقة في تركيب الكلام، هذا ما تتيحه على سبيل المثال اللغة السريالية، وهذا ما يتيحه أيضا الخطاب الصوفي. وأنا إن كنت في الجلسة السابقة قلت إن القصيدة بالنثر لا علاقة لها بالمتن الصوفي أو بالخطاب الصوفي... إلى آخره، ولا بالإمام علي ولا بأبي حيان إلى غير ذلك، فإنني أريد وأشدد على أن هذه المتون، أو هذه الخطابات كانت لها جماليات وأبنية فنية شديدة الخصوصية وشديدة الأصالة إن شئتم.

د. سيد البحراوي (مصر):

الحقيقة أنا أريد أن أبدأ بالاحتجاج الذي قدمه الأستاذ عباس بيضون في جلسة سابقة على هيمنة التاريخ على هذه الندوة. الحقيقة علم تاريخ الأدب علم مشروع ومعترف به وله الحق في الوجود، وهذه الندوة بكل جلساتها تندرج تماما في نطاق علم تاريخ الأدب، وليس في إطار النقد الأدبي. طبعا علم تاريخ الأدب يستفيد من أدوات النقد الأدبي بالتأكيد، ولكنه يظل علما مستقلا مهتما بمجموعة من العناصر أولها وأهمها التصنيف ثم التحليل ثم التفسير ثم التقويم. وللأسف الشديد فإن بحث الصديق والأستاذ شربل داغر خلا من هذه العناصر من وجهة نظري فيما عدا التقويم السلبي في مرحلة الأيديولوجيات. ليس هناك تقييم. أما التصنيف إلى ثلاث مراحل فهو تصنيف متداخل تماماً، فأنا أستطيع أن أجد في التشوفات بما فيها الرمزية والسريالية... إلى آخره علاقات مع مرحلة الأيديولوجية. هناك شعراء أيديولوجيون تأثروا بالرمزية واستفادوا من الرمزية، وكذلك السرياليون استفادوا من الماركسية، إلى آخر هذه الأشياء في التشوف وفي الأيديولوجية، سوف نجد امتدادا في المرحلة الراهنة فيما سماه الأستاذ شربل بالتكثر.

الملامح التي قدمها لمرحلة التكثر في الحقيقة لا تقدم لي أي خصوصية لهذه المرحلة، ليست هناك أي مرحلة في أي أدب حقيقي تتشابه فيه قصيدة لشاعر مع قصيدة أخرى لشاعر نفسه، فضلاًعن التباين بين شاعر وشاعر حتى في داخل المرحلة الواحدة، وبالتالي ليس هناك أي ملامح واضحة لهذه المرحلة الأخيرة. طبعا كلنا متفقون على أن هناك انفتاحاً أكثر وتعدداً أكثر لكن ما ملامح هذا التعدد التي تميز هذه المرحلة عن غيرها، وعن أي مراحل أخرى في الأدب، وفي تاريخ الشعر العربي؟ لم يقدم الأستاذ شربل أي إجابة. النقطة الوحيدة التي يمكن أن تكون محددة أشار إليها بوضوح: أن القصيدة تبدأ من الشاعر، هذه مسبة بالغة لهذه المرحلة من الشعر، لأنها ردة به إلى مرحلة التعبير الرومانسي بوضوح، والقصيدة الحديثة ليست كذلك بأي حال من الأحوال.

أ. أحمد عبدالمعطي حجازي (مصر):

أنا كنت أريد أن ألاحظ أن استشهاد الأستاذ شربل داغر بكلام مي زيادة بالإجابة عن سؤال الكاتب البلجيكي فسره الأستاذ شربل داغر بأن هذا الجواب كان في مرحلة سبقت ظهور الكتابات التي تحدثت بشيء من التفصيل والدقة عن المذاهب والمدارس الشعرية المختلفة وربما يكون له الحق ولكني كنت أتمنى لو أنه علق على جواب مي زيادة، لأني أظن أن في هذا الجواب خلطاً كبيراً بين مصطلحات مختلفة. فمثلا لدى حديثها عن الوجهة المعنوية في قولها أنا لا أرى للشعراء العرب - في ذلك الوقت - وجهة إلا أن تكون الوجهة المعنوية، يمكن أن نسأل: ما معنى الوجهة المعنوية؟ لم أفهم هذا، وربما كانت تقصد الوجهة الفنية. ثم ما معنى المعنى؟ أي ما المعنى بالشعر؟ يعني

هل كان السؤال عن المعنى بالشعر؟ لا أتصور هذا. في كل قصيدة معناها مثلا أو لكل بيت معناه، إنما الوجهة المعنوية أنا لم أفهم هذا، وكنت أظن أن الوجهة تنصرف إلى الوجهة الفنية بمعنى: ما الذي يريد الشاعر العربي أن يحققه في قصيدته؟ كيف يتصور العالم؟ كيف يتصور اللغة؟ كيف يتصور القصيدة؟ إلى غير ذلك، ثم تحدثت عن الأغراض، أظن في الشعر العربي نحن نتحدث عن الأغراض، يعني نتحدث عن المديح والهجاء والرثاء إلى غير ذلك. فهناك خلط وهناك عدم دقة في استخدام المصطلحات، مثلا نجدها تميز بين الشعراء الرومنطيقيين من ناحية، شعراء الرابطة القلمية من ناحية أخرى، كأن شعراء الرابطة القلمية ليسوا رومنطيقيين. ونحن نعلم أن هؤلاء أيضا رومنطيقيون. كنت أتمنى طبعا... لا بأس من الاستشهاد بجواب مي زيادة، ولكن كان لا بد من التعقيب لتوضيح هذه المسائل. هناك أيضا ملحوظات أخرى - مثلا - لها طابع تفصيلي قليلا. مثلا تصويب الأستاذ شربل داغر لمصطلح قصيدة النثر، حيث يرى هو أن الأدق هو أن تكون القصيدة بالنثر، ولا شك طبعا في أن القصيدة بالنثر أدق من حيث الترجمة. يعني poem en brose تترجم بالقصيدة بالنثر، ولكن أنا أرى كذلك أن قصيدة النثر مصطلح معقول وأوضح وأسهل وأخف وأكثر شيوعاً على الألسنة، ولا داعي للتصويب لأن المقصود به ليس ترجمة وإنما المقصود به الإشارة إلى شكل بذاته، وإذا أخذنا بكلام الأستاذ شربل داغر حول موضوع الترجمة فسوف نراجع كل اصطلاحاتنا، لأننا سوف نتحرى فيها أن تكون الترجمة دقيقة، وهذا ليس ضروريا. مسألة أخرى تتعلق بأنه حينما تحدث عن تيارات ميز بين مرجعية فنية استند فيها إلى المرجعية الغربية يعني المذاهب الغربية، ثم عندما انتقل إلى المرجعية العربية تحدث عن أغراض، وتحدث عن ماركسية، وتحدث عن قومية عربية، وتحدث عن قومية سورية أو قومية لبنانية. وفي ظني أن الشعر العربي فيه مذاهب وتيارات بالقياس إلى نفسه وبالاستناد وبالرجوع إلى كتابات الشعراء أنفسهم. لسنا مضطرين إلى أن نقصر حديثنا على المذاهب الغربية، ولسنا مضطرين كذلك إلى أن نقصر حديثنا أو أن نرجع إلى الأغراض والأفكار أو الأيديولوجيات. هناك تيارات فنية في داخل القصيدة العربية لا بد أن نبحث عنها. أخيرا موضوع حضور بعض الشعراء الأوروبيين أو بعض المذاهب الأوروبية بالشعر العربي، أنا أرى أن حضور السريالية مثلاً بالشعر العربي ضعيف جداً، والوقوف أمامها فيه كثير من المبالغة، ثم عندما نتحدث عن شاعر مثل الشاعر اليوناني ريتسوس ونقول إن له حضورا نافذا أو أخاذا في الشعر العربي... لكن عند من؟ أيضا أتمنى لو أن الأستاذ الدكتور شربل داغر وضح لنا هذه المسائل.

أ. طالب الرفاعي (الكويت):

اسمحوا لي بمداخلة صغيرة.. أنا للأسف أجد نفسي ملزما ببعض التوضيح. مادار من حوار حول هل الندوة للتأريخ أو النقد، ثم أن يشار إلى أن هذه الندوة من

باب أولى أن تعقد بالسبعينيات، أنا أرى أن هذا القول يقفز على مادار في أذهان الناس الذين خططوا لهذه الندوة، الندوة قسمت إلى ثلاثة أيام، فنحن حتى الآن فقط بالجلسة الثانية، وهناك جلسة مسائية ستتناول بحثين، وقد أريد لهذا اليوم أن يتناول الوضع التاريخي للشعر العربي الحديث. المدارس والتيارات والنشأة والظروف التي صاحبت نشأة الشعر العربي، دونما مس بأحد ودونما تجاوز على النقد. أن يكتب البحث بصيغة النقد أو بصيغة التاريخ هذا يترك للباحث. وليس للمجلس الوطني أي دخل في أن يكون موجها إلى الباحث، هذا من ناحية، وهناك قضية أخرى. واضح تماما بالجدول أن الندوة تنقسم إلى ثلاثة أيام: القسم الأول (اليوم) للتاريخ، وغدا سيكون لواقع الشعر العربي الحديث وقضاياه كاملة، وتنتهي الندوة بحلقة نقاشية أراد المنظمون من خلالها أن يقفوا على: ماذا يقول أهل الشعر والشعراء والمشتغلون فيه والنقاد في تطلعاتهم إلى المستقبل، إذن هذه الندوة تعقد في ٢٠٠٥ والمجلس الوطني يدرك أننا لسنا في السبعينيات، ويدرك أن الشعر العربي الحديث - بشكل أو بآخر - له تاريخ وله واقع وله مستقبل. هذا فقط من باب التنويه.

تعليق أ. د. شربل داغر على بقية المداخلات:

شكرا، في جواب أول لي أحيل إلى ما قاله الأستاذ الرفاعي حول موضوع الندوة وموضوع المحاور ومن كلف الباحثين بذلك... إلى آخره. النقطة الثانية حول التصنيف المتداخل الذي ذكره، طبيعي أن يكون في الأمر تداخل، لأن هذه التيارات والمدارس لم تنشأ في صورة انبثاقية أو تلقائية أو طبيعية، أي أننا ندرسها ضمن المثاقفة كما قلنا، وهي بالتالي تأتي بعد وقتها إذا جاز القول، وتتداخل التأثرات والتيارات والمدارس بعضها ببعض، وهذا ما قالته مي زيادة، حتى في كلامها تنبهت أيضا إلى وجود مثل هذا التدخل، وهو الذي يعين تاريخية الشعر العربي الحديث في هذه المسألة. المسألة الأخرى عزيزي الشاعر حجازي حول القصيدة بالنثر، أو القصيدة نثرا، أو قصيدة النثر، أنا أوافقك الرأي أنها ألين وألذ سماعا، وما إلى ذلك، ولكني في الوقت نفسه أقول - وهذا تعرفه أفضل مني - إن من جهد الناقد والدارس الذي يعمل في الاصطلاحات (وأنا أعمل في الاصطلاحات أيضا) أن يدقق، حتى لو أتى المقترح الجديد أصبح من اللفظ الآخر الاصطلاحي السهل. وفي مصر تحديداً- لو أخذت مثالا سريعاً- جرى جدال طويل في مصر حول الانطباعية والتأثرية، على سبيل المثال اعتمد في البداية «التأثرية»، ثم عاد المجمع العلمي وأقر تعبير «الانطباعية»، إذن فهذا أمر مألوف في الاصطلاحات. هذا من جهة. ومن جهة ثانية أنا ما يعنيني في الموضوع ليس دقة الترجمة، صراحة هي طبعا تعنيني، ولكن ليست هي الأساس، في التركيب اللفظي قصيدة النثر، وفي التركيب الآخر القصيدة بالنثر أو القصيدة نثرا، ففي المقترح الذي أقدمه تعطى الأولوية للقصيدة، والإتيان بالنثر إلى القصيدة في تعبيري القصيدة بالنثر والقصيدة نثرا. أما تعبير «قصيدة النثر» فهو يوحي بأننا أخذنا

بالشعر إلى النثر. يعني هناك حركة دقيقة أرجو مراعاتها، وهذا ما رجوته أنا وما سعيت إلى أن أتبناه في هذا القول. أما حول ريتسوس فأنا أحيل في دراستي إلى دراسة جيدة لباحث هو العزيز الناقد الدكتور فخري صالح، وله دراسة معروفة حول يانيسوس ريتسوس بالشعر العربي المعاصر ولادة قصيدة «التفاصيل اليومية»، وهناك دراسات أخرى غير هذه الدراسة ومقالات أيضا تناولت هذا الجانب، ويمكن أن نذكر في سياق آخر ما سمي في بيروت بقصيدة «البياض» تأثرا خاصة بشاعر فرنسي هو أندريه دوبوشيه، وهناك غيرهم الكثير، أنا ما أريد أن أتكلم عنه فقط - وهو بعيد عن مسألة أهو بياض أم صمت... إلى آخره - هو تأثر مجموعة من الشعراء بشاعر فرنسي، وهم سموا هذه التجربة تجربة «الشعر الأبيض» أو «القصيدة البيضاء» ليس حينما سميت القصائد التي تأثرت بريتسوس بقصيدة «التفاصيل»، ولوسألت ريتسوس عن هذا الموضوع لقال لك «ليست هذه قصيدتي»، وهذا يدل من وجه آخر على عمليات التحوير والتكييف والتبيئة، خاصة في اللحظة السابقة. ملاحظة أخيرة للأستاذ البحراوي حول قولي إن الفرق بين النظم والقصيدة بعهدة الشاعر، هناك كلام كثير في متن البحث يشير إلى ذلك، وأنا أدافع عن هذا الأمر منذ وقت، وهو أن الشعر العربي القديم كانت له مرجعية، كان له عمود، يعني لا أريد أن ألقي محاضرة لعلكم تعرفونها أكثر مني حول هذا الأمر بالذات.

تعليق أ. د. نسيمة الغيث على المداخلات:

أولا ليس لدي ما أقوله، الآن بعد كل هذه المداخلات الطيبة، التي أرجو أن تعم بها الفائدة في ما يتعلق بهذا البحث أو الأبحاث بشكل عام، أثني على كلمة الأمين العام بالجلسة الأولى عندما قال إنه لابد من تنقيح الأبحاث وزيادتها والإضافة إليها كي تظهر بالمظهر المتكامل اللائق بها، كما أنني أتقدم بالشكر للأستاذ الدكتور شربل داغر على سعة صدره لما جاء في تعقيبي، فاختلاف الرأي لا يفسد للود قضية. أكرر الشكر والتقدير للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ممثلا بأمينه العام السيد بدر الرفاعي واللجنة القائمة على الإعداد لهذه الندوة، راجية لهم دوام التوفيق والسداد بإذن الله.

البحث الثالث:
تحولات اللغة الشعرية الجديدة

- ورقة الباحث: د. محمد عبدالمطلب(*)

- ورقــة المعــقب: أ. عـــبـــده وازن

- رئيسـة الجلسـة: أ. ليلى السبـعـان(**)

(*) د. محمد عبدالمطلب: من مواليد مصر، حاصل على الدكتوراه في النقد والبلاغة من جامعة عين شمس عام ١٩٧٨، يعمل مدرسا بقسم اللغة العربية في جامعة عين شمس وله عشرون مؤلفا في مجالات النقد والأدب والبلاغة.

(**) د. ليلى السبعان: من مواليد الكويت، حاصلة على الدكتوراه في الأدب العربي، لها عدة مؤلفات في اللغة والأدب ودراسات متعمقة في اللهجة الكويتية، تعمل حاليا أستاذة في كلية الآداب بجامعة الكويت.

(١)

لقد سارت الشعرية العربية مخترقة الزمان والمكان، وكانت مسيرتها الطويلة مليئة بالتحولات الصاعدة والهابطة، وعلى رغم الصعود والهبوط، فإنها أسست إبداعها على ركائز مركزية حافظت عليها في كل تحولاتها، وفي كل تنقلاتها في الزمان والمكان، حيث أصبحت هذه الركائز محددة لملامح الهوية الإبداعية للشعرية العربية، وهذه الركائز هي:

الركيزة الأولى: «الإيقاع الموسيقي» الذي صاحب البدايات، وظل فطريا إلى أن كشف عن قانونه الخليل بن أحمد في «علم العروض» بعبقريته الموسيقية، وظلت بحورالشعر على نسقها الموروث إلى أن أصابها نوع من الاهتزاز المحدود في «الموشحات والمخمسات والمربعات والمسدسات»، ولم يكن الاهتزاز محدودا فقط، بل كان مؤقتا أيضا، إذ سرعان ما استعادت البحور نسقها الخليلي، وحافظت على هذا النسق إلى أن جاءت مرحلة «التفعيلة»، فكانت نوعا من التمرد المنضبط على نظام البحر، ثم جاءت المرحلة الأخيرة التي مثلت هجرة شبه جماعية إلى «قصيدة النثر» التي استبعدت النظام العروضي من إبداعها.

الركيزة الثانية: «اللغة»، أو بمعنى أدق «اللغة الشعرية»، التي تخالف اللغة المثالية من حيث المستهدف الأصيل، إذ إن الهدف الأصيل للغة المثالية هو «التوصيل»، بينما تخلت لغة الشعر عن هذا الهدف، أو أنها لم تجعله هدفا مركزيا لها، فهدفها توصيل ذاتها بكل طاقتها الجمالية.

الركيزة الثالثة: «التخييل»، أي الطاقة الداخلية المنتجة للتوهم أو التوقع بكل توابعهما البلاغية من المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه، وتتجلى أهمية هذه الركيزة في أن الفارابي أعطاها قدرة إنتاج الشعر، حيث يقول: «ويبتدئ مع نشوء «الصناعات القياسية» أو بعد نشأتها، استعمال مثالات المعاني، وخيالاتها مفهمة لها، أو بدلا منها، فتحدث المعاني الشعرية، ولا يزال ينمو ذلك قليلا إلى أن يحدث الشعر» [(١)].

الركيزة الرابعة: «المعنى» وقد جاءت رابعة، لأن أهمية المعنى ليست أهمية ذاتية، وإنما أهمية المعنى في كيفية إنتاجه، ولعل ذلك كان وراء مقولة الجاحظ التي احتفى بها عبدالقاهر الجرجاني احتفاء بالغا «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير» [(٢)].

لقد صاحبت هذه الركائز الشعرية العربية في مسيرتها الطويلة من دون أن تحجب بعض التوابع من التدخل في إنتاج هذه الشعرية، ويمكن القول: إن كل مرحلة شعرية قد حافظت على هذه الركائز جملة، ومعظم مغامرتها التجديدية كانت في إعادة ترتيبها حسب عقيدتها الإبداعية.

وقراءة المدونة التراثية للشعر العربي تؤكد تقدم ركيزة «الإيقاع الموسيقي»، على غيرها من الركائز، وكان الشعراء أنفسهم على وعي بهذا التقدم وأهميته، وفي ذلك يقول عبيد بن الأبرص:

سل الشعراء هل سبحوا كسبحى

بحور الشعر أو غاصوا مغاصي

لساني بالقريض وبالقوافي

وبالأشعار أمهر في الغواص (٣)

بل إن الشاعر القديم كان يؤثر التجاوز اللغوي على التجاوز العروضي، وهو ما سنتناوله عند الحديث عن «الضرورة الشعرية»، وقد انتقل الوعي بأهمية الموسيقى للشعر إلى النقاد، فعندما تحدث قدامة عن الشعر، جعل ركائزه أقساما، ورتبها حسب أهميتها عنده، وهذه الأقسام: «قسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وعلم ينسب إلى علم قوافيه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه» (٤).

وقد ظلت موسيقى الشعر محافظة على التقدم في الترتيب مع مرحلة «الإحياء»، وقد عبر عن ذلك حافظ إبراهيم في تحيته لأحمد شوقي:

الشعر أوزان لوقسته

لظلمته بالدر في ميزانه (٥).

ثم جاءت مرحلة «الرومانسية» التي أطلق عليها الدكتور عبدالقادر القط «الوجدانية»، وهي التسمية الأنسب من وجهة نظرنا، جاءت وعدلت ترتيب هذه الركائز مقدمة «الخيال» على سواه تبعا للعقيدة الإبداعية لهذا الحلف الشعري، وقد عبر خليل مطران عن هذه العقيدة في قوله:

إن كان بعض الشعر هذا شأنه

ما الشعر؟ كل الشعر محض خيال.

ثم جاءت مرحلة «التفعيلة» لتحدث تعديلا مزدوجا، فجعلت «التفعيلة» بديلا عن البحر، ثم قدمت اللغة على سواها من الركائز، وفي مرحلة الحداثة ومولودها الجديد «قصيدة النثر»، لم يحدث تعديل كما حدث في المراحل السابقة، وإنما حدث إسقاط وحذف، حيث أسقطت قصيدة النثر «الموسيقى العروضية» نهائيا، واعتمدت ركيزتين فقط: «اللغة والتخيل».

(٢)

على رغم تقدم ركيزة الموسيقى العروضية في المدونة التراثية، فإن اللغة كانت تزاحم هذه الركيزة في مكانتها ووعي الشعراء بتقدمها، يقول البحتري كاشفا عن هذا الوعي في عملية «الاختيار» اللغوي في بناء الشعر:

بمنقوشة نقش الدنانير ينتقي
لها اللفظ مختارا كما ينتقي التبر (٦).
وهي العملية التي كانت مساحة لفخر المتنبي:
أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صمم
أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم (٧).

والوعي بأهمية اللغة ودورها في إنتاج الشعرية كان له صداه عند النقاد القدامى، وتمثل ذلك في إدراكهم لخصوصية اللغة الشعرية، يقول خلف الأحمر: «إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، وكان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مئونة» (٨).

لقد كان كلام خلف وأمثاله في هذه المرحلة المبكرة مقدمة لنتيجة لازمت الشعر حتى اليوم هي «لغة الشعر»، المغايرة «للغة النثر»، وقد تحددت هذه المغايرة إجرائيا في مصطلح موغل في تراثيته هو «الضرورة الشعرية»، الذي ضبط حدوده المعرفية ابن عصفور في قوله: «اعلم أن الشعر لما كان كلاما موزونا يخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن، ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام، اضطروا لذلك، أو لم يضطروا إليه» (٩).

وإذا كانت «الضرورة» تمثل قانونا خاصا للغة الشعر، فإن هذه اللغة خضعت لقانون عام هو «قانون التطور»، الذي يلاحق اللغة في عمومها، وقد رصد هذا القانون تنفيذيا واحد من اللغويين الأوائل هو أبو عمرو بن العلاء في قوله: «اللسان الذي نزل به القرآن، وتكلمت به العرب على عهد النبي صلى الله عليه وسلم، عربية أخرى غير كلامنا هذا» (١٠).

إن كل ذلك يؤكد خصوصية لغة الشعر، وأن للشعراء حقوقا لغوية ليست لسواهم من المبدعين، وقد تبلورت هذه الحقوق في «الجملة التراثية»: «الشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود، ولا يمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون، ويؤمنون، ويشيرون، ويختلسون، ويعيرون ويستعيرون» (١١).

من الواضح أن ركيزة اللغة وصلت إلى العصر الحديث، ثم مرحلة الحداثة محملة بركام كبير من ميراثها القديم، ومحملة ببعض هوامش القداسة نتيجة لارتباطها بالنص المقدس، لكنها استطاعت الخلاص من بعض هذا وذاك، بل إنها تخلصت من بعض هوامشها الاستعمالية، مما أتاح لها قدرة إضافية في إنتاج دلالتها «الإشارية» التي تمايزت من خطاب إلى آخر، ومن مبدع إلى آخر، كما أتاح لها مساحة واسعة في تشكيل علاقة الدال بالمدلول جزئيا وكليا حتى يمكن القول إنها أصبحت «لغة مجازية»

موغلة في «الحقيقة»، وأصبح لها معجم طارئ له مواضعاته الجديدة التي قد تخالف المعجم المحفوظ في قليل أو كثير، ذلك أن المحفوظ لا ينتج إلا محفوظا، والشعرية تتعالى على المحفوظ الذي ابتذله الاستعمال.

ومن الممكن أن نرد جانبا من هذه القدرات التي حازتها اللغة إلى وعد حداثي يؤمن بتداخل مستويين كان - ولايزال - بينهما فصل منهجي، هما «مستوى اللغة ومستوى الكلام»، ذلك أن اللغة - على رغم فوقيتها - ليست إلا ناتجا للكلام على رغم تحتيته، وقد ساعد هذا الإدراك على تلاشي الفارق بين المستويين نوعا ما، وقد تدخل الشعراء بإبداعهم لإزالة هذا الفارق نهائيا، فما كان من اللغة صار كلاما، وما كان من الكلام صار لغة، ذلك أن الشعراء لم يلتزموا بموروثهم اللغوي الذي وصل إليهم، وإنما تحركوا فيه وبه حركة واسعة، فاستحدثوا مواضعات لغوية حال إنتاجهم للكلام، وامتدت حركة الشعراء إلى مجمل الأبنية الصوتية والمعجمية والنحوية، ووصل الأمر إلى أن بعض الشعراء قدموا إبداعهم بوصفه مقترحات معجمية على نحو ما فعل المتصوفة في إنتاج معجمهم الخاص، من ذلك ما فعله محمد آدم في ديوانه «كتاب الوقت والعبارة»، حيث قسم الديوان قسمين، وخص القسم الأول باقتراح مواضعات جديدة لبعض المفردات متأثرا ببعض التجليات الصوفية.

يقول محمد آدم في أحد مقترحاته الشعرية:

النظر: مداومة الرؤية بالقلب.

الرؤيا: توقف النظر عن السمع، وتوقف السمع عن الرؤية والتحدث بالحاسة للحاسة.

الرؤية: الالتذاذ بالوقت في الوقت.

السمر: المعرفة أبعد من المعرفة.

الضحك: اطراح الهم ومحبة اليقين. [١٢]

معنى هذا أن شعرية الحداثة تنظر إلى اللغة بوصفها أحد مبتكراتها، لا بوصفها ميراثا فوقيا يجب أن تخضع لقوانينه، ويبدو أن هذه النظرة الحداثية تمتد بصلة نسب إلى الشعرية التراثية ومغامراتها التي بلغت ذروتها مع أبي تمام حتى أن ابن الأعرابي عندما كان يستمع إلى بعض أشعاره يقول: «إن كان هذا شعرا، فما قالته العرب باطل»، وهذه المغامرة التجريبية هي التي دفعت أبا سعيد المكفوف أن يقول لهذا الشاعر: «يا أبا تمام لم لا تقول من الشعر ما يفهم؟»، وهو الأمر الذي دفع أبا إسحاق الموصلي إلى أن يقول له: «ما أشد ما تتكئ على نفسك، يعني أنه لا يسلك مسلك الشعراء قبله، وإنما يستقي من نفسه» [١٣].

إن شعرية الحداثة لم تكتف بإزالة الفاصل التقديري بين اللغة والكلام، بل إنها سعت إلى التعالي عليهما معا عندما اتجهت للتعامل مع تقنيات غير لغوية مجلوبة من فنون غير لغوية مثل تقنيات الفنون التشكيلية في الرسم والنحت والتصوير، وتقنيات

«الصورة المتحركة»، مثل «السيناريو» و«المونتاج» و«الصورة المكبرة والمصغرة والقريبة والبعيدة والمواجهة والجانبية».

ويبدو أن الشعرية في اندفاعها إلى التجريب وتطلعها إلى البكارة أهملت بعض ظواهر «الجمالية»، وهي المظهر الذي قدسته الكلاسيكية، وحافظت عليه الرومانسية، واحترمته الواقعية، وكان هذا الإهمال واضحا في شعرية جيل السبعينيات وما تلاه، وقد أرهق هذا الإهمال المتلقي العام والخاص على حد سواء.

وعلى رغم ذلك، فقد احتفظت الحداثة بتقديم ركيزة اللغة، لكن بوعي مخالف، إذ إن اللغة كانت دائما وسيطا بين المبدع والمتلقي، لكنها مع الحداثة تحول الوسيط إلى طرف أصيل، فأصبحت مهمة الشعر توصيل اللغة ذاتها، فالذي ينطق ويتكلم في الشعر هو الأبنية الصياغية التي تقدم نفسها مباشرة تقديما فريدا، إذ إن الجماعي تحول إلى فردي موغل في فرديته، وبحكم هذه الفردية أصبح من حق المبدع أن يغامر مع اللغة، ودفعها إلى التعبير عما لم تتعوده، ويطوعها لأداء مهام ليست من مهامها الأصيلة، وأصبح عند المبدع يقين أنه من العبث توظيف اللغة شعريا فيما يمكن أن يتحقق في صيغة نثرية، أو توظيفها في إنتاج معلبات دلالية فقدت شرط الصلاحية، ذلك أن المشاعر المألوفة، والانفعالات الفضفاضة، والعواطف المبتذلة، والأفكار المستهلكة، كلها تدخل دائرة الإبداع شعرا ونثرا، ومن ثم تجنبها شعراء الحداثة لأنهم يستهدفون الخصوصية، وبلوغ مناطق تستعصي على النثرية الخالصة، وبسبب ذلك، نفرت شعرية الحداثة من «التجربة» بمفهومها الرومانسي والواقعي، وسعت إلى التجلي في مناطق «الحال والموقف والمقام»، بكل مردودها العرفاني، وهي مناطق تخلص للداخل الذي لم يعد ينتظر واردات الخارج، لأن هذه الواردات تعتمد «المركزية»، والمركزية عليها تحفظ من أجيال الحداثة، وبديلها هو «الشك والتأجيل»، أو «الاحتمال» الذي لا يعرف قانون الحسم على مستوى المدرك العقلي والواقع الموازي له، ولهذا لاحظنا في شعرية الحداثة عموما، وقصيدة النثر خصوصا إقبالها على «المجرد»، و«المطلق» و«المجهول»، و«الفراغ»، واختراقها قوانين الوجود في الزمان والمكان، والشعراء في ذلك أشبه بالمتصوفة الذين أدركوا أن وراء العالم المعلوم عالما غائبا أو مجهولا، يجب أن يقاربوه بالملاينة واللطف حينا، والاقتحام العنيف حينا آخر.

لقد لاحظنا سابقا إقدام شعراء الحداثة على التعالي اللغوي باستعارة تقنيات فنون غير لغوية.

ونلاحظ هنا أن هذا التعالي يأخذ نسقا مغايرا، باتجاه هؤلاء الشعراء إلى امتصاص الخطابات الأخرى غير الشعرية، وبخاصة الخطاب «الصوفي»، حيث جاء الامتصاص كليا وجزئيا باستخلاص طبيعته اللاعقلية، وعندما أجهزوا عليه، تحركوا إلى خطابات السحر والشعوذة، ثم صعدوا إلى عالم الفلك والكواكب.

يقول محمد فريد أبو سعدة:

كان العاشق نائما، وكانت جالسة تشاهد

أحلامه، عندما ظهر لها رجل من القصدير

انحنى أمامها ثم دار حول العاشق بعصاه

....

أشار، فوجدت قبة من نور أبيض وأخضر ولها بابان، على كل باب ثلاثة أعوان وستة ألوية بستة ألوان، وعلى يسار القبة ملك طويل جدا هو صلحائيل رئيس الأعوان.

قالت: تبارك المشتري، والساكن بفلكه، الآخذ بناحية خدام يومه: الحاء - الآنك، البارد الرطب السعد المحض(١٤).

لا شك في أن هذه المغامرة مع اللغة وفي اللغة حررت الشعرية من موروثها الشفهي الذي كان يبحث عن الصدى الفوري عند المتلقي، أي أن الشعرية أصبحت شعرية الكتابة - بمفهوم بارت - لا شعرية الإنشاد بالمفهوم التراثي، وشعرية الحرية لا شعرية القيود، والشعرية المفتوحة لا المنغلقة، وتبعا لذلك أسقطت الجدار العازل بين المباح وغير المباح، وأزالت الخيط الفاصل بين البياض والسواد، وكشفت عن كم وافر من شكوكها في مجموعة القيم الموروثة والمستحدثة، وبخاصة ما يتصل باللغة بوصفها كائنا قابلا للانتهاك الذي يلاحق مراجعها الواقعية والعرفية والوضعية، فلا مرجعية للنص إلا ذاته.

لقد توافق إهدار المرجعية مع الخروج من الشفاهة، فإذا كانت شعرية التراث تنال صك الاعتراف بشعريتها على الفور، فإن ذلك يرجع إلى أنها وحدت بين لحظة الإبداع ولحظة التلقي، أما خطاب الحداثة فإنه لم يعتمد هذا التوحد، وإنما اعتمد «الوحدة» النافية لكل ظواهر الاحتفال الإنشادي تأسيسا على تخليص اللغة من طبيعتها المشتركة، وتحويلها إلى أداة فردية بوصفها الأداة والغاية على صعيد واحد.

وبحق هذه الفردية سمحت شعرية الحداثة لنفسها باستحداث بلاغة تختص بها تجاوبا مع إيقاعاتها المفارقة للإيقاع الموسيقي المحفوظ، ويبدو أنها أوغلت في مستحدثاتها البلاغية حتى دخلت إلى «اللادلالة»، على معنى أن المتلقي ليس من حقه أن يطالب النص بمقولة، ومحاولة قهره على القول ستكون ضد طبيعته الرواغة، فهو أشبه بـ «الأخرس»، الذي لا تدل صوتيته على معنى من المعاني، ومن يريد التواصل معه، عليه أن يتعامل مع ما ينتجه من إشارات وحركات وأصوات غير منطوقة، أي أنه سيتعامل مع صمته لا مع صوته.

وعلى مثل هذه التأسيسات الحداثية يمكن أن نقرأ نصا لقاسم حداد «تآلف»:

لذلك يرى خشبة ناعمة

ويرم حبلا لينا

وترك ظلهما يسقط في هدوء

على الماء

ثم استند يشحذ ذاكرته
لم ينس شيئا
اعتذر لرقبته
ملس عليها بحنان الأعزل
وأغمض عينيه
لكي يرى الومضة
قبل المغادرة. (١٥)

واضح أن الفعل الشعري في هذا النص قد اعتمد «الصمت» بإهداره للمرجعية، وقد تجلى هذا الصمت في المسكوت عنه السابق على المنطوق به، وقد جاءت الإشارة إليه «بلام التعليل»، التي تصدرت المنطوق، لأن مرجعيتها اللغوية تحتم وجود علة سابقة سكت عنها النص.

وقد تنامى الصمت وسيطر على مجمل الملفوظ الشعري، ولم يتخل عن هذه السيطرة إلا عندما «اعتذر» في السطر السابع، وإن استدركت النصية سريعا، واستعادت الصمت مرة أخرى عندما حولت الاعتذار من «النطق» إلى «الحركة».

اعتذر لرقبته
ملس عليها بحنان الأعزل

إن سيطرة الصمت استدعت مجموعة من الأفعال المفرغة من الصوتية والخالصة للحركة الصامتة العبثية، حيث حضر الفعل الأول في جملة «برى خشبة ناعمة»، ثم الثاني في «برم حبلا لينا»، ومرجعية الفعلين تحتم أن يكون الناتج تكوين «شص»، ثم إسقاطه في الماء ليؤدي وظيفته المرجعية في الصيد، لكن النصية حجبت هذاالناتج لتقدم ناتجا وهميا «إسقاط ظل الشص في الماء»، ومن ثم تتوافق المقدمة مع النتيجة، فالمقدمة هي اليأس من غنيمة الصيد، والنتيجة أن فعل إلقاء الشص فعل وهمي سالب لن يقدم أي غنيمة.

واللافت أن الصياغة قد عدلت مسارها من متابعة مفردات خارجية من «الخشب والحبال والماء»، إلى الانسحاب للداخل «الذاكرة»، إذ ربما يساعد هذا التعديل على الخروج من الصمت بكل سلبيته إلى تحقيق شيء من الإيجاب، لكن شيئا من ذلك لم يتحقق، بل إن «الصمت» لاحقه نوع من العمى «أغمض عينيه»، واجتماع الأمرين ربما أتاح للذات أن تدرك بالتوهم ما لم تدركه بالحقيقة في رؤية «الومضة».

وهنا يمكن أن يسأل سائل: لقد ادعيت أن النص لم يعد مطالبا بأن يقول شيئا، وكيف يصح هذا الادعاء مع كل هذه المستخلصات الدلالية بالسلب أو الإيجاب؟

والإجابة: أن ما طرحناه من مستخلصات، هو من مقولنا الذي حملناه على النص، وهو مقول احتمالي خاضع للرفض والقبول، وخاضع للجرح والتعديل.

(٣)

لا شك في أن أكبر مغامرات شعرية الحداثة كانت مع «الموسيقى العروضية»، حيث أهدرتها تماما مع «قصيدة النثر»، وإن ظلت حاضرة في رحاب الشعرية العربية في بنائها العمودي والتفعيلي.

ومن الواضح أن الجيل الأخير من شعراء الحداثة لم يعد يعطي اهتماما كافيا لموسيقى العروض، لأنه يرى فيها قيدا على شعريته يحاصر طاقتها الإبداعية، كما يرى فيه هيئة صورية غير محققة للتمايز بين المبدعين من ناحية، وغير قادرة على استيعاب مغامراتهم من ناحية أخرى.

وأعتقد أن المقدمات التي صاحبت الشعرية في القرن العشرين كانت تنبئ بهذه النتيجة التي نلحظها مسيطرة في شعرية الحداثة، وبخاصة في منجزات «قصيدة النثر»، فقد أخذت الشعرية في انتهاك الموسيقى العروضية منذ بداياتها الأولى، ونحن نرجح أن ما رصده الخليل من ظواهر الزحاف والعلة والشطر والجزء والنهك، هي نوع من الخروج على النسق المثالي للبحور، كما رصدها الخليل، وهو خروج لحساب الشعرية الحقة، إذ إن هذه الشعرية من خواصها الملازمة لها، التمرد على القيود والقوانين السابقة، ذلك أن هذه القيود أدت إلى صدام بين البنية الصرفية والبنية العروضية، تم بينهما وعملية إنتاج المعنى، ومن التزيد أن نعيد رصد نماذج التجاوزات العروضية التي ارتكبها كبار الشعراء وصغارهم في القديم والحديث.

بل إن الذي نرجحه أن الخليل لم يكتشف قانون البحور موسيقيا إلا بعد أن انتهك الشعراء هذا القانون، إذ إن التصور التقديري يدرك أن البحور كان لها صورة تنفيذية مثالية قبل أن تلحقها الزحافات والعلل، ثم أخذ الشعراء يغامرون للخلاص من هذه المثالية بكل قيودها من دون أن يكون لديهم معرفة بقانون العروض، وتجسدت المغامرات في انتهاكات موسيقية متتالية شبيهة بانتهاكات قانون اللغة فيما سمي بـ «الضرورات الشعرية»، فالضرورات نوع من انتهاك قانون اللغة، والزحاف والعلة نوع من انتهاك قانون العروض، وكلاهما لم يكن له قوانين محفوظة في القديم، لكنهما كانا في الوعي الفطري للشعراء.

وقد استمر الانتهاك العروضي مصاحبا لمسيرة الشعرية وصولا إلى مرحلة «التفعيلة»، حيث استخدم بعض الشعراء التفعيليين تفاعيل لم يعرفها العروض الخليلي، وبتروا بعض التفاعيل، وداخلوا بينها على نحو غير مسبوق، أي أن الجيل الأخير من شعراء الحداثة وجد أمامه دعوة خفية إلى مواصلة مغامرة الانتهاك بوصفه حقا شرعيا مارسه السابقون جميعا في القديم والحديث، وبما أنه لم يجد أمامه مساحة يمارس فيها هذا الحق الشرعي، أقدم على هجر التفعيلة جملة، رافعا مقولة أبي العتاهية «أنا أكبر من العروض».

لقد كان إقدام أصحاب قصيدة النثر على هجر الموسيقى العروضية أمرا فرضته المقدمات التي سبقته، إذ الملحوظ أن كل مرحلة شعرية كان لها منطقة انطلاق ومنطقة

وصـول، وبينهمـا مـارست مغامـرتهـا التجديدية في اعتدال حينا، وفي غلو حينا آخـر، فالإحيائية تراجعت بمنطقة انطلاقها إلى الموروث الشعري، واستعادت قوالبه وتقاليده وبخـاصـة «وحدة الـوزن والقافيـة»، مع فضل إضـافـة تجديديـة محدودة، وكـانت منطقـة البـدء هـي منطقـة الوصـول عند هذه المرحلة، ومن منطقـة الـوصـول الـسـابقـة بدأ الرومـانسيـون الوجدانيـون مغامـرتهم مع الإيقـاع الموسيقي بالنظر فيمـا بين أيديهم من شـعـر الإحـيـائيين، فـتركـوا الوزن على حـالـه التي كـان عليـهـا، ووجـهـوا تجـديدهم إلى القـافيـة وتجاوزوهـا في حمـاية مصطلح «المقطوعة» الذي أتاح لهذه القـافيـة بعضـا من الحرية التي كانت قد اكتسبتها قديما في حماية «المربعات والمخمسات والمسدسات»، ومن ثم لم تكن المغامـرة في هذا الإطار ذات خصوصيـة، وإنمـا جـاءت الخصوصيـة في حمـايـة مصطلح آخـر هو «الشعـر المرسل»، الـذي غـابت فيـه وحدة الـقـافيـة تمامـا، وقـد مـارست مدرسـة الديوان الإبداع على هذا النحـو، وإن تحفظت عليـه نظريـا، فـقـد آزره العقـاد أولا، ثم تراجع عنه بعد حين، كمـا آزرته مـدرسـة أبولو نظريا في كثير من كتابات أبي شـادي، أي أن الرومـانسيين بدأوا حركتهم من «وحدة الوزن والقـافيـة» لكي يصلوا إلى الحفاظ على الوزن وانتهاك القافية.

وجاءت مـرحلة التفعيلة لتبدأ مغامـرتها من منطقة الوصـول السابقة عليهـا، فوثقت مـا سبـقـهـا عن تحـرر الـقـافـيـة وتنوعـهـا، وانتهكت الوزن باسـتحـداث نظام «التـفـعيلة»، وبالحق نعـاود القـول إنهـا لم تحـترم التفعيلة احـترامـا كامـلا. وجـاء الجيل الأخـيـر من الشعـراء، فـوجـدوا أن المغـامـرات السـابقـة قد انتهكت كـلا من الوزن والقـافيـة، ومن ثم انغلقت أمامهم مساحة المغامرة، فأقدموا على هجرهما معا في ظلال «قصيدة النثر».

ويجب التنبـه إلى أن تحديدنا لمناطق الانطلاق ومناطق الوصـول لكل مـرحلة شـعـرية، ليس تحديدا صارما، إنما هو تحديد قابل للاختراق، على معنى أن كل مرحلة كانت تتضمن إرهاصات بالمرحلة القادمة، بل إنها قد تتضمن جانبا من مغامرة المرحلة القادمة[١٦].

لكن ليس مـعنى هذا أن الحـداثيين قـد هـجـروا العـروض لمجـرد تحـقـيق المغـايرة مع السـابقين، لأن هذه الهـجـرة كـانت مؤسسـة على عقيـدتهم الإبداعيـة، حيث نظروا إلى الموسيقى العروضيـة على أنها بناء استهلك نفسـه في تكرارية لم تعد تشغلهم إبداعيا، لأن شـاغلهم الأسـاسـي هو «التفـاعل الداخلي»، وتسلطه على العـالم الغـائب والحـاضـر على سـواء، ثم تسلطه على أنسـاق الصيـاغـة وتطويعـهـا لإنتـاج المعنى، وخـلال هذا التسلط كـان شـعـراء الحـداثة يؤسسـون لإيقـاع مـغـايـر للإيقـاع الموروث الذي يعـتـمـد «الحـركـة والسكون في البـدء والخـتـام»، والمغـايرة تمثلت في الخـلاص من الخـتـام، فالإيقــاع الحداثــي لا يعرف إلا البدايات التي تسلم إلى سواها من بدايات.

ولا يعني هذا أن قصيدة النثر ترفض الإيقـاع مطلقا، ولكن يعني أن كل إبداع يختار الإيقـاع الذي ينـاسـبـه، والتناسب مـشـروط بأن يكون الإيقـاع شـديد الالتحـام بالبناء التركيبي والدلالي، لا يكون سابقا، ولا لاحقا عليه.

وعلى هذا الأساس، رأى أصحاب قصيدة النثر ومن شايعهم من النقاد أنه لا يمكن حصر الإيقاع في النظام العروضي وحده، لأنه قد يتنافر - أحيانا - مع البناء التركيبي، وأحيانا مع الناتج الدلالي، وهذا التنافر يدفع النص إلى الترهل البالغ، أو الانكماش الشديد، وفي هذا وذاك يتلوث النص بكثير من النتوءات «الصوت دلالية» التي تهدر جانبا من شعريته، بل إنها تهدر جانبا من لغويته، وما الرخص العروضية والضرورات الشعرية إلا صورة من هذه النتوءات.

إن شعرية الحداثة لا تنظر إلى الإيقاع العروضي بوصفه هدفا في ذاته، ولو صح كونه هدفا لكانت «ألفية ابن مالك»، أعظم عمل شعري في العربية، ومن ثم، فإنها تنظر في العروض بوصفه أداة لإنتاج الإيقاع، فالإيقاع هو المستهدف، ومن حق الشعرية أن تختار الأدوات التي تحقق لها هذا الإيقاع، سواء أكان ذلك بالتفاعيل، أم بسواها من الأدوات المنتجة للإيقاع، وهي أدوات متنوعة، فهناك الأبنية الإفرادية والأبنية التركيبية والأبنية الصرفية والحرفية والبديعية، وكلها أدوات تحتاج إلى الصبر في متابعتها كميا وكيفيا لتحديد وظائفها الإيقاعية ومدى مشاركتها في إنتاج الشعرية.

ونقول إنها في حاجة إلى الصبر، لأن المتابعة تتسلط على المستوى الكتابي، أو بمعنى أدق: على اللغة الصامتة، ومن ثم، فإن المتابعة تحتاج إلى نقل المكتوب إلى منطوق لتحديد ركائز الإيقاع ومدى تواترها وانتظامها، وكيفية توزعها أفقيا ورأسيا.

وأعتقد أن مثل هذه المتابعة تمثل المبدأ البنيوي للإيقاع الشعري، من حيث توثيق الصدام بين «صمت الكتابة بالفعل»، و«صوتية نطقها بالقوة»، ولكي يكون التوثيق إيقاعيا، فإنه يحتاج إلى قدر من الانتظام وإلا استحال إلى نوع من الضوضاء التي تحدثها آلة خربة، يزداد ضوضاؤها تارة، ويهدأ أخرى، وقد يتوقف تماما، وهذه إشارة إلى عدم الصلاحية.

إن النظر في مجموع الظواهر الصوتية التي تحتضنها اللغة، يؤكد أن الشعرية لا يمكن أن تحصر نفسها في قالب إيقاعي بعينه، بل إن لها الحق المشروع في التعامل مع الأنظمة الإيقاعية التي تناسبها، وهي أنظمة تعتمد «الصوتية» اعتمادا أساسيا.

وإذا كانت الصوتية التراثية قد استراحت إلى نظام التفعيلة العروضية، فإن الحداثة قد وسعت دائرة الصوتية لاستيعاب مجموع الأبنية التعبيرية التي يحتضنها النص الشعري عند انفراده بنفسه، أو عند امتزاجه بالنثرية، على معنى أن مبدأ «التكافؤ الصوتي»، أصبح بديلا عن «التكافؤ العروضي»، على أن يؤخذ في الاعتبار أن تغييب الإيقاع نهائيا سوف يدفع بقصيدة النثرية، ومن ثم يمكن القول إن هذا النوع الأدبي يجمع بين الإيقاع وعدم الإيقاع، ونقصد بعدم الإيقاع هنا غياب الانتظام في الترجيع الصوتي.

ونقدم في هذا السياق، ما نقصد بالانتظام وغياب الانتظام خلال رصد ظاهرة واحدة يمكن أن يقاس عليها غيرها من الظواهر الصوتية، ونعني بها «توظيف الحرف»

بوصفه بنية مفرغة من الدلالة، وخالصة للصوتية، وبهذا يكون أداة من أدوات إنتاج الإيقاع إذا دخل دائرة «الترجيع التراكمي المنتظم».

ومن المسلمات أن توظيف الحرف صوتيا ظاهرة مغرقة في القدم، ومغرقة في ملازمتها للشعرية، ونظرة سريعة في المدونة التراثية للشعر العربي توثق هذا الادعاء، ونكتفي هنا بنموذج شعري منسوب لا مرئ القيس يعتمد الحرف اعتمادا مطلقا وما اعتمده امرؤ القيس «لا ترى شاعرا يكاد يفلت من حبائله»، كما يقول ابن رشيق [١٧].

فهي هي وهي هي ثم هي هي وهي وهي
مني لي من الدنيا من الناس بالجمل
ألا لا ألا إلا لآلاء لا بث
ولا لا ألا إلا لآ لاء من رحل
فكم كم وكم كم ثم كم كم وكم كم
قطعت الفيافي والمهامه لم أمل
وكاف وكفكاف وكفى بكفها
وكاف كفوف الودق من كفها نهل[١٨].

ومن نافلة القول أن نتناول غواية أصحاب «المقامات» مع الحرفية وسيطرتها على مجمل أبنيتهم الصياغية، وقد انتقلت الظاهرة إلى بعض شعراء الأندلس بوصفها نوعا من المغامرة الصوتية داخل اللغة.

ولا نحب أن ننساق وراء بعض الآراء التي ربطت الظاهرة الحرفية بمراحل الضعف التي مر بها الأدب العربي، إذ إنها تكاد تكون حاضرة في تاريخ الأدبية عموما، والشعرية خصوصا حتى في أكثر مراحلها ازدهارا، ولا يعني هذا أننا ننحاز إلى الصوتية الحرفية انحيازا مطلقا، إنما معناه أن ننظر في النص: هل أفاد منها على المستوى الشكلي، وعلى مستوى إنتاج المعنى؟ وهل أفاد منها ما يؤكد شعريته؟

إن غواية الحداثيين مع الحرفية تتوافق إلى حد كبير مع توجهاتهم العرفانية، إذ إن العرفانيين حولوا الحرف من مجرد بنية صوتية إلى نسق ثقافي، ولعل هذه النسقية هي التي جعلت الرازي يدخل الحروف منطقة الفكر والنفس بوصفها حروفا فكرية ولفظية، وخطية «فالحروف الفكرية هي صور روحانية في أفكار النفوس، مصورة في جوهرها قبل إخراجها، معانيها الألفاظ. والحروف اللفظية هي أصوات محمولة في الهواء، مدركة بطريق الأذنين، بالقوة السامعة.

والحروف الخطية هي نقوش خطت بالأقلام في وجوه الألواح، وبطون الطوامير، مدركة بالقوة الناظرة، بطريق العينين، والحروف الخطية وضعت ليدل بها على الحروف اللفظية، والحروف اللفظية وضعت ليدل بها على الحروف الفكرية التي هي الأصل» [١٩].

وتتابع السالكون في التصوف موثقين «ثقافية الحروف» بجانب بعدها الصوتي. لكن قبل ذلك كله، احتل الحرف مكانة قريبة من القداسة قبل الإسلام بوظيفته

الصوتية في سجع الكهان، ثم حافظ على هذه المكانة بعد الإسلام عندما أصبح مفتتحا لبعض السور القرآنية، ثم تأكد ذلك ببعض الأحاديث النبوية، مثل الحديث الذي رواه ابن مسعود عن الرسول صلى الله عليه وسلم: «من قرأ حرفا من كتاب الله، فله به حسنة، والحسنة بعشر أمثالها، لا أقول: ألم حرف، ولكن ألف حرف، ولام حرف، وميم حرف» [٢٠].

لهذا وسواه جاءت غواية الحداثيين مع الحروف، حتى أن واحدا من ألمعهم هو الشاعر حسن طلب بنى ديوانا بأكمله على «حرف الجيم» هو «آية جيم»، وقد اتجهت الصوتية الحرفية في بعض منجزاتها إلى «حرف المد»، الذي يسميه علماء الأصوات «الحركة الطويلة»، ويبلغ هذا الاتجاه ذروته مع قصيدة النثر، وقراءة ديوان الشاعر رفعت سلام «وردة الفوضى الجميلة» تؤكد ذلك، فمجموع مفردات هذا الديوان - وهو من قصيدة النثر - تبلغ ألفين وتسعمائة وستة دوال، تدخل الحركة الطويلة في ألف وتسعمائة وستة دوال، تدخل الحركة الطويلة في ألف وتسعمائة وواحد وثلاثين دالا بنسبة ٦٧٪ تقريبا، وهي نسبة مرتفعة تجاوز نسب التردد في الخطاب اللغوي عموما، إذ تبلغ نسبة حروفه الصامتة ٥٢٪، والصائتة ٤٨٪ [٢١].

وعلى رغم حدة الإيقاع الحرفي، فإن الشعرية لم تحصر نفسها في إطاره، بل إنها تجاوزته إلى غيره من الإيقاعات الصرفية والبديعية والنحوية، لكن الأذن العربية لم تتعود على هذا الإيقاع لحاجته إلى حسن الإنصات للإحساس به، ولأن هذه الأذن خضعت للإيقاع الخليلي زمنا طويلا حتى اعتادته، بل إنها أضفت عليه نوعا من القداسة بحكم هذا الامتداد الزمني حتى أصبح الخروج عليه انتهاكا للتاريخ والعروبة.

وعلى رغم ذلك، فمن الخطأ الفادح تصور انفصال الإيقاع في قصيدة النثر انفصالا كاملا عن إيقاع الشعر العربي، فمهما ارتفع الإيقاع في الشعر عامة، وانخفض في قصيدة النثر خاصة، فإنه لن يخرج عن نطاق «الحركة والسكون»، وتحولاتهما في القرب والبعد والتداخل، وهذه التحولات مسموعة بوضوح في الشعر، لكنها خافتة في قصيدة النثر، ومن ثم فهي في حاجة إلى أن تدخل في وسط هادئ حتى يمكن الإحساس بها، ولأننا لا نحسن الإنصات - أحيانا - أصدرنا الحكم الفوري بغياب الإيقاع تماما من قصيدة النثر.

إن المتابعة المنصفة لموقف هذه القصيدة من الإيقاع، تلاحظ إهمالها لأبنية الإيقاع الجزئية، وعنايتها الواضحة بالبنية الكلية للإيقاع، وهي في ذلك تتوافق مع الإيقاع الكلي للعالم، حيث تغيب إيقاعيته إذا ركزنا المتابعة على مفردات الإيقاع الجزئية، فعندما نتأمل لوحة تشكيلية تأملا جزئيا، فسوف نفتقد فيها التناسق، بل ربما تجلت أمامنا نموذجا للتنافر، إذ لن نجد تناسقا بين «منزل» بجواره «كائن بشري أو حيواني»،

وبينهما «شجرة» متشعبة الفروع، لكن تجميع هذه المفردات على نحو مخصوص من القرب والبعد، والصغر والكبر، هو الذي يحقق لها الاتساق والانتظام، وأعتقد أن إيقاع قصيدة النثر شيء قريب من هذا التشكيل.

إن كل ذلك يقفنا على أمر غاية في الأهمية، وهو أن قصيدة النثر لم تعد حريصة على «الأمثل»، أو «الأفضل»، كما هو السائد المأمول في مسيرة الشعرية العربية، وإنما هي حريصة على «الأنسب»، وهو ما يسمح لها بالابتعاد النسبي عن «المثال» الفني، ومقاربة الواقع التنفيذي، ومن ثم فإنها تؤثر «الصحة الجمالية» على «الصحة اللغوية»، وتؤثر «الصحة الإيقاعية» على «الصحة الموسيقية».

ونحترس هنا حتى لا يدخل علينا الظن بأن إيثار الصحة الجمالية على الصحة اللغوية، معناه أنها تسمح لنفسها بالخطأ اللغوي، وهذا غير صحيح، فإن عقيدة شعراء قصيدة النثر عدم مقاربة هذا الخطأ، بل إنهم ينفرون من مصطلح «الضرورة» الذي آثرته الشعرية التراثية حرصا منها على «الصحة الموسيقية».

(٤)

رحل الشعر في الزمن العربي محاطا بهالة قريبة من القداسة بوصفه «ديوان العرب» أي «الذاكرة العربية»، وعلل لذلك ابن رشيق في عمدته بأن العرب «احتاجت إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا» [٢٢].

ولا شك في أن هذا الوعد بالوظيفة الحضارية للشعر كان نتاجا للواقع الثقافي السائد في البيئة العربية، وهو ما لحظه ابن سلام في قوله: «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان» [٢٣].

ولا شك - أيضا - في أن الواقع الحضاري القديم يغاير واقعنا الحضاري اليوم، ومن ثم، فإن الجملة التراثية «الشعر ديوان العرب»، قد داخلها شيء من التعديل، إذ إن الواقع الحاضر له تقنياته التي تستدعي ذلك، فكثير من أدوات الحضارة الحديثة يمكن أن تؤدي الوظيفة السابقة التي لحظها ابن رشيق على نحو دقيق ومؤثر معا.

ذلك أننا نعيش «زمن الصورة» بكل أجهزتها المعرفية والجمالية، وبكل طاقتها التسجيلية والتخزينية، وهو ما أحدث تعديلا في ذائقة المتلقي، وبخاصة متلقي الفنون القولية. وتعديل الذائقة استدعى أشكالا طارئة تناسبها، وتفرض وجودها الإبداعي بوصفها إضافة استدعتها الضرورة الحضارية، لا بوصفها بديلا يلغي سواها، من هذه الأشكال الطارئة «قصيدة النثر»، التي ملأت الدنيا وشغلت الناس، وهو انشغال

بانتمائها الأدبي، أكثر منه انشغالا بمفهومها المعرفي، على الرغم من عمرها القصير نسبيا، لكنه على رغم قصره ولد عدة إشارات كاشفة صاحبت البدايات، وما زالت مصاحبة حتى اللحظة الحاضرة.

وأعتقد أن الإشارة الأولى التي يمكن أن تقودنا إلى الأفق النوعي لقصيدة النثر، تتمثل في «عقيدتها الإبداعية» إذ المألوف في تاريخ الشعرية، أن تتوجه إلى العالم لتنقله من واقعه الوجودي إلى واقعه الجمالي، أو بمعنى آخر: إنها تسعى «لتشعير العالم»، وقد قدمت الشعرية إنجازات لافتة في كل مرحلة من مراحلها في القديم والحديث، لكن قصيدة النثر رفضت السير في هذا الطريق المطروق، وآثرت أن تبحث عن المناطق الشعرية في العالم، لكي تستصفيها لنفسها، وتمارس فيها إبداعيتها، فلم يعد من همها نقل الواقع إلى الشعر، وإنما همها «فحص» المناطق الشعرية في الواقع والوصول إليها، ثم الوقوف عندها، وفرق واضح بين الأمرين، إذ في الاتجاه الأول تبدأ الحركة من الإبداع لتصل إلى العالم فتنقله إليها، أما في الاتجاه الآخر، فإن الحركة تبدأ من الإبداع - أيضا - لكي تصل إلى العالم، لكنها تستبقيه في موضعه لتمارس شعريتها في بعض مكوناته الشعرية.

هذه الإشارة الأولى، تقودنا إلى الإشارة الثانية، والغريب فيها أنها تكاد تكون منافية للمنجز الحداثي، ذلك أن الحداثة أوغلت في اعتماد المتلقي، اعتمادا مركزيا، بينما استبعدت قصيدة النثر هذا المتلقي من حساباتها استبعادا مؤقتا، وتبرر ذلك بأنها حريصة على أن تكون صادقة مع نفسها أكثر من صدقها مع الآخر، بل إنها لا تأنف من صدم هذا الآخر في بعض ركائزه الثقافية والمعرفية.

معنى هذا أن المتلقي لم يعد له حقوق قبل قصيدة النثر، ولم يعد متاحا له ممارسة سلطته عليها، وإخضاعها لاحتياجاته الخاصة والعامة، لكن ليس معنى ذلك أنها تسعى الى استعادة الزمن الرومانسي بكل ذاتيته المفرطة، فذلك ينافي طبيعتها الإبداعية التي تعتمد «النصية»، وإعطاءها استقلالية تتعالى على نفوذ كل المتعاملين معها، بعد أن ظل النص يتأرجح إلى جانب المبدع تارة، وإلى جانب المتلقي تارة أخرى.

الإشارة الثالثة: هي نفور قصيدة النثر من «الانضباط الصارم» على كل المستويات: إيقاعيا وزخرفيا ودلاليا، لأن هذه الصرامة أفقدت كثيرا من الأشكال الإبداعية جمالياتها بدخول دائرة التكرار التي استهلكت بكارتها، وحولتها إلى قوالب محفوظة.

ولا نقصد بذلك مجموع الأشكال البديعية، لأن مثل هذه الأشكال، وجدت لها محلا في قصيدة النثر بوصفها أبنية تركيبية وإفرادية تحمل طاقة جمالية مسموعة ومرئية ومدركة على صعيد واحد.

وإنما المقصود تلك الأبنية الحاكمة لهندسة الصياغة والدلالة لإنتاج الشكل الهندسي المنضبط بـ «الشطر والبيت»، لأن هذا الشكل لم يعد من احتياجات قصيدة النثر، لأن احتياجها محصور في جوهر الشعرية وحقيقتها النصية.

ويبدو أن مفارقة قصيدة النثر لمثل هذه الأشكال المنضبطة قد لازمه مفارقة «النقاء العرفي» و«الصفاء اللغوي»، إذ هما ينتميان إلى «مثال» لم يعد هذا أوانه، فالزمن «زمن الهجنة» واختلاط الأنساب الإبداعية، وتداخل المعايير الجمالية، وامتزاج التقاليد والأعراف، وأصبح من العسير الفصل بين «النقي والمشوب»، و«الصافي والعكر»، لتغير المقاييس التي يقاس بها هذا وذاك، أي أن «الصفاء والنقاء» أصبحا نوعين من القوالب المعلبة التي فقدت شرط الصلاحية.

وقد تبع مفارقة الصفاء والنقاء الخروج من قوالب «الثنائيات» الجاهزة مثل: «ديني ودنيوي»، «تقدمي ورجعي»، «ظاهر وباطن»، «حقيقي ومتخيل»، «اتساق وفوضى»، «ذاتي وموضوعي»، «فردي وجماعي»،«جميل وقبيح»، وكان ذلك كله تمهيدا للخروج من الثنائية المقدسة «شعر ونثر».

إن تمرد قصيدة النثر على مثل هذه القوالب كان متوافقا مع مصدر إنتاجها الذي تمرد على مفهوم «التجربة» - كما سبق أن ذكرنا - الذي اعتمد «المشاهدة» بكل بعدها العرفاني، وهذه المشاهدة مغايرة لـ «الرؤية»، لأن الرؤية تتسلط على العالم جملة، لكن المشاهدة تتسلط على الجوهري في هذا العالم، أو لنقل إنها تتعلق بـ «المادة الأولية» عندما كانت الشعرية هي العالم، والعالم هو الشعرية، إن اعتماد المشاهدة بوصفها مصدر إنتاج لقصيدة النثر، عدل شيئا ما من وظيفة الشعرية، فلم تعد وظيفتها رؤية العالم، ورصد حركته كما وكيفا، وإنما أصبحت الوظيفة إفساح الطريق أمام هذه الحركة.

وأعتقد أن قصيدة النثر قد حققت بهذه الإشارات ما كانت تستهدفه من التوحد بالعالم في مناطقه الشعرية، فأصبحت هي العالم في شعريته، أو هي الشعر في عالميته، حيث انكسرت على أبوابها الحواجز النوعية، وتداخلت الأجناس القولية وغير القولية، وأصبح مألوفا أن تحل الشعرية في نصوص غير شعرية، وأن تحل النثرية في نصوص شعرية، وأصبح مألوفا أن نتابع في النص كما وافرا من تقنيات السرد والحوار، مجاورة لكم وافر من الغنائية الذاتية، وأصبح مألوفا حضور التفاصيل اليومية والمفردات الحياتية والهموم الوقتية، خلال أبنية المجاز والرمز والإشارة، أي أن مساحة المشترك أصبحت أوسع من مساحة الخاص.

لقد كان اتساع مساحة المشترك نوعا من مقاربة «سيولة العالم» وذوبان الحدود الفارقة، ومن ثم ظهر ما يسمى «أدبيات العولمة»، التي كانت موازية للحضارة التكنولوجية، لكنها موازاة من طراز خاص، لأنها تستهدف الجمع بين الخصوص والعموم، بين احترام التراث وعصرية الحاضر، أي أن قصيدة النثر كانت تقنية أدبية في إطار تقنيات العولمة، لها آليات إنتاج، ولها معايير جمالية يمكن أن تضيف إلى الشعرية إضافات لم تكن تحوزها من قبل.

(٥)

أوضحنا في متابعتنا لإشارات قصيدة النثر ابتعادها عن «الصفاء اللغوي»، ونضيف هنا أن هذا الابتعاد قد قادها إلى «التداولي»، لإحساس أصحابها بأن

مفردات اللغة أصبحت عاجزة عن حمل معانيهم، نتيجة لأن هذه المفردات قد استنفدت طاقتها الدلالية، وكأنها أصبحت مفردات صوتية مفرغة من المعنى، ومن ثم سعى الحداثيون إلى مغادرة هذا المعجم المستهلك، والقفز إلى «التداولي»، لكن المفاجأة: أن هذا التداولي قد أصابه ما أصاب اللغة الصافية، بل ربما كان أكثر منها إرهاقا لالتحامه بالممارسة الحياتية اليومية، وكان الخروج من هذا المأزق اللغوي بتصعيد التداولي إلى أفق الصافي خلال سياق خاص قادر على إكسابه نوعا من «البكارة» المصنعة بمهارة حتى لا يتنبه المتلقي إلى هذا الإحلال والتبديل، وكل ما يدركه أنه في مواجهة لغة إبداعية تجمع بين الصافي والتداولي على صعيد واحد.

ويمكن متابعة كثير من هذا «التداولي الصافي» في نص لينا الطيبي «مساء رجل»:

وهو يصعد
أكل الرجل درجة
أكل أكرة الباب
أكل في الصحن ربطة عنقه
أكل الصحن
أكل الشوكة والملعقة والسكين
أكل الرجل كثيرا
تعب،
أكل الرجل زوجته ونام [٢٤].

تشهد الشعرية في هذه الدفقة واقعة ثقافية تعتمد ثنائية من تلك الثنائيات التي فارقتها قصيدة النثر، لكنها تعتمدها لكي تهدمها من أساسها، أو لتخرجها من «الخدمة الاجتماعية»، والثنائية المقصودة «الذكر والأنثى»، والواقعة تستحضر العمق الثقافي الذي أعلى الذكورة، وأعلى كل ما ينتمي إليها بالفعل والانفعال، وقد تمثل هذا الإعلاء في فعل «الأكل»، وهو فعل تداولي مغرق في تداوليته، لكن النسق ارتفع به إلى أفق الصافي عندما فرغه من دلالته المرجعية، وملأه بدلالة بديلة هي «الافتراس» الذي يلاحق الأنوثة الحقيقية والمجازية على حد سواء، وتبع ذلك تفريغ دال «الرجل» من دلالته المرجعية، وملؤه بدلالة طارئة هي «المفترس» الشره الذي يسعى إلى ابتلاع الحياة بما فيها ومن فيها.

وتتوالى المفردات التداولية: «درجة، أكرة الباب، ربطة العنق، الصحن، الشوكة، الملعقة والسكين».

لقد تعاملت الشعرية هنا مع المنظومة الصياغية تعاملا عكسيا لتطهرها من هوامشها التداولية، حيث بدأت صاعدة بـ «الرجل» ماديا، بينما تهبط به معنويا، وتنزل به إلى مرتبة الآلة الصماء الفاقدة للإحساس عامة، وإحساس الشبع خاصة، فهي لا تعرف إلا الافتراس النهم الذي لا يفرق بين ما يصلح للافتراس، وما لايصلح له، المهم

هو «الأكل» الذي ألح عليه النص سبع مرات بصيغة الماضي التي لا تترك مساحة لاحتمال عدم الأكل.

ولحرص النصية على رفع التداولي إلى أفق الصافي، استعانت بالمجاز عندما سلطت فعل «الأكل» على غير المأكول، وهو ما يعني أن الشعرية هبطت بالذكورة من عليائها الثقافية لتلحقها ببدائية «الغابة»، بدائية قانونها الافتراس والابتلاع وأداتها «الأكل»، الذي لاحق كل ما قابل الرجل تمهيدا للوجبة الأخيرة المستهدفة «أكل الرجل زوجته ونام».

إن المتلقي - في كل ذلك - لا يكاد يعي هذا التداولية التي تحكمت في الاختيار الصياغي، إنما الذي يعيه أن هناك دفقة شعرية تشاهد واقعة ثقافية، وتراها منطقة شعرية تصلح أن تحل فيها بكل مفرداتها التي لا تمييز فيها بين التداولي والصافي.

وفي نزول شعرية الحداثة إلى التداولي، تقارب «القبيح»، لكنها لا تستبقيه في السياق الذي قبحه، وإنما تصعد به إلى أفق الجمالي، على نحو ما فعلته مع التداولي.

والملحوظ أن شعرية الحداثة لم تكن سباقة في مقاربة القبيح، بل إن شعراء التراث كانوا الأسبق، فقد أقدم عليه أمير شعراء العربية امرؤ القيس في مثل توظيف «بعر الآرام» بوصفه خطا جماليا في لوحته الطللية في قوله:

ترى بعر الآرام في عرصاتها

وقيعانها كأنه حب فلفل

ويطول بنا الأمر لو رحنا نرصد نماذج «القبيح» في المدونة الشعرية التراثية، ذلك أن الذي نهتم له هو كيفية الصعود بهذا القبيح إلى أفق الجمالي على نحو ما أقدم عليه امرؤ القيس وأضرابه.

يقول عزالدين المناصرة في «خطبة أعالي الليل»:

أما نحن المحتشدين كالغبار

فقد مددنا لهم ألسنتنا

توالت البصقات من أعيننا

على أقفائهم المرطوطة من التعب[٢٥].

في هذا الاجتزاء المحدود نزلت الشعرية إلى «القبيح» التداولي مرتين، الأولى في «البصقات»، لكنها ارتفعت بهذا القبيح إلى أفق الجمالي عندما جعلت مصدر البصقات «العيون» بدلا من الفم، ثم جعلت مصبها «الأقفية»، والمفردة بين المصدر والمصب تدخل «المجاز»، ثم ما تلبث أن تغادره إلى «الحقيقة» حتى تتمكن من الالتحام بالمفردة الثانية «المرطرطة» لكي ترفعها معها إلى أفق الجمال بعد تفريغها من مرجعيتها الوضعية «بقية الشيء»، وتملأها بدلالة سياقية طارئة هي تقبل الأقفية للإهانات المتوالية حتى بلغت مرحلة التعب الجسدي والنفسي.

إن تخلي قصيدة النثر عن الصفاء اللغوي والنزول إلى القبيح تارة، والتداولي تارة أخرى، قد صاحبه نوع من هدم المكونات الصياغية لحساب الجمالية، والجمالية عند

الحداثيين تعني مراوغة المتلقي ليكون وصوله إلى الناتج نوعا من المجاهدة الذهنية والنفسية.

وهذا الهدم يكاد يكون جماعيا، حيث يتصادم كل تركيب مع ما يسبقه وما يلحقه، وخاصة عندما يعتمد النص (الجمل غير المرجعية)، أي التي لا يمكن أن نقع لها على مرجع واقعي تستند إليه الدلالة، فعندما تقول ميسون صقر في نص (هما):

يفتحان جذوة الرمز
يصهران سرهما
ويختبئان
الهموم على رأسيهما رتاج
ينغمسان في لجة الفيضان
ينحتان الصخر من جسديهما
حبلا من مسد
وينهمران
وحين يتكشفان
تكون في شكل جنونها الأليف
وهو شكل لملامح السكون[٢٦].

نلحظ غياب المرجعية، وأولهما مرجعية الضمائر، حيث توالى «ضمير المثنى» دون مرجع يكشف عنه، وثانيهما غياب مرجعية التراكيب، فأين مرجع «جذوة الرمز»، و«السر المنصهر»، و«الهموم المغلقة»، و«الجسد الصخري»، و«الجنون الأليف»، و«ملامح السكون».

إن المجاز يكاد يقف عاجزا أمام هذه المتوالية التركيبية التي لا تسعى لتوصيل معنى ما، وإنما تسعى لتوصيل لغتها بكل بكورتها ومفارقتها للمألوف على رغم الهدم الصياغي الذي جاء من غيبة المراجع عامة.

ويكاد الهدم يكون أكثر تجليا في متوالية أخرى تعتمد قطع العلائق بين الأبنية التركيبية، والأسطر الشعرية، وربما كان اعتماد هذه الظاهرة إشارة ندرك منها أن الإبداع يريدأن يقول أكثر مما قال، وقد أدى ذلك إلى تداخل المقول مع المسكوت عنه، فجاءت هذه الخلخلة التركيبية الهدمية.

يقول حلمي سالم في «الصيف ذو الوطء»:

هم يمسكون الخريطة ويقطعون كروكيا يشبه البلاد
هل الجيل يعلم؟
وأنت ضحكة شاذة على سياق مأساوي،
فاصرر ثيابك في صرة،
وعندما يتأهب الخلق للدموع

أطلق الزعقة التي شرحتها في مساء الويل

هذه المرآة

ناقصة[٢٧].

لقد جاء السطر الأول ليقرر حقيقة جماعية تسعى إلى استحضار البلاد على الورق، وإذا بالسطر الثاني يطرح سؤالا ينافر التقرير السابق من ناحية، وينافر مرجعيته من ناحية أخرى، لأن السؤال توجه إلى ما لا يصلح للسؤال، ثم يأتي السطر الثالث خارجا عن سلطة الاستفهام، منحازا إلى التقرير التجريدي خلال «السياق المأساوي»، ثم يأتي السطر الرابع نافرا من التقرير إلى الأمر، وهكذا تتوالى الأسطر بين الخبر والإنشاء، وبين الفصل والوصل، من دون موجب بلاغي لهذا وذاك.

وللوصول إلى العلائق الجامعة للأسطر، يتحتم مجاوزة السطوح، ومتابعة البنية العميقة، حيث تمزق الذات المتكلمة، وانشطارها إلى طرفين، لكل منهما ملفوظه الذي يوافق عمقه الفكري والنفسي الذي قد يصطدم مع ملفوظ الآخر.

وفي تصورنا أن ظواهر الهدم الصياغي تعود إلى اعتماد شعرية الحداثة على «المفردة» اعتمادا بالغا، وعلى الرغم من أن الدرس اللغوي والبلاغي القديمين قد أخرجاها من دائرة «الإفادة»، فإن شعراء الحداثة وقفوا على مساحة التحدي لهذا الموروث اللغوي والبلاغي، ومن ثم أعطوا المفردة حقوقا لم تكن لها عند القدامى والمحدثين.

لقد كانت المفردة رهينة السياق الذي يحتويها، رهينة ما يسبقها وما يلحقها من دوال، لكن شعراء الحداثة حرروا المفردة من هذا السياق، وأعطوها الحق في الاستقلال بإنتاج المعنى، أي أنها أصبحت مساوية للتركيب في هذا الإنتاج.

ولا شك في أن هذا الوعي الطارئ بحقوق المفردة كان ابنا شرعيا للعقيدة الإبداعية لشعرية الحداثة، إذ إنها لم تعد تثق في ارتباط الدال بالمدلول الواقعي، ولم تعد تثق في مقولة «المحاكاة» على مستوياتها المختلفة، إن الذي تثق فيه أن كل مفردة تنتج مرجعيتها من دون نظر إلى الواقع الفعلي، إنما ينحصر نظرها في مستهدفاتها الجمالية أكثر من الدلالية، معنى هذا أن «الدال والمدلول» يتحركان حركة حرة، فقد يتباعدان، وقد يتقاربان، وقد يتحدان حسب المهمة الفنية المطلوبة، ولعل هذا كان وراء استقلال المفردة بالسطر أو الجملة الشعرية، إعلانا عن وظيفتها الطارئة.

يقول سيف الرحبي في «أنثى باذخة»:

الماء ينسكب من خاصرة الجبل

ماؤه الماسي

خفقة نسيمه تهب على الإنسان الأول

هلوساته

وهذه الشجرة الظمأى من قرون

تسكن أحلامه كأنثى باذخة
وربما لم يكن هنالك نبع ولا شجرة
فقط
هذا الخيال المأخوذ بصدمة الغياب(٢٨).

تتخذ الدفقة (النبع) - المضمر في السطر الأول - ركيزة إنتاج شعريتها، فترصد ملامحه الخارجية «انسكابه الجبلي» و«ماءه الماسي»، ثم ترصد هوامشه المصاحبة (خفقة النسيم) القادمة من زمن البكارة (الإنسان الأول)، إلى أن تصل الشعرية إلى السطر الرابع، فتقدم مفردة واحدة (هلوساته)، لكنها مفردة مشحونة بطاقة تركيبية مكتملة الدلالة، حيث جاءت على صيغة «الجمع»، ثم لحق بها «الضمير» لكي يتحول السطر إلى كتلة مفعمة بالاضطراب الذهني والنفسي، موغلة في العمق الخرافي والأسطوري.

وفي سياق هذه «الهلوسات» تحضر «الشجرة الأسطورية» بوصفها إسقاطا للذات المتكلمة في ظمئها الأزلي للسكنى إلى «الأنثى» الغائبة عن الواقع، والحاضرة في الحلم، وحضورها في الحلم ليس إلا استمرارا لغيابها.

ويستقل السطر الثامن بالظرف (فقط)، لكن على رغم الاستقلال الصياغي، فإن نفوذ الظرف قد تسلط على ما سبقه وما لحقه، حيث أكد النفي السابق عليه في السطر السابع، ومهد لحضور الخيال في السطر التاسع، واللافت هنا أن استقلال المفردة بإنتاج المعنى لم يوثقه استحواذها على السطر، أو الجملة الشعرية فحسب، بل إنها قد تشارك غيرها من المفردات في السطر، أو مجموع الأسطر دون أن ينتقص ذلك من استقلالها بإنتاج المعنى.

يقول رفعت سلام في «منية شبين»:
ترحل القطارات للشرق بالأبناء
لكن.. لا تعود
ترحل الفتيات نحو الشرق للأبناء
لكن.. لا تعود
القطارات، الرحيل، اللوعة، الأبناء للحرب،
مناديل الأمهات، الصبية، الفتيات، السواد، الرصيف المقفر الخالي،
نشيج، بائع الكولا، مواء القطة الحامل، نظرة الدهشة من عين المدينة(٢٩).

نلحظ هنا حضور بعض الأسطر التي تضم كما من المفردات المنفصلة والمتصلة معا، وهي في انفصالها تنتج دلالتها معتمدة على نفسها دون مساعدة من جيرانها، وفي اتصالها تعتمد نوعا من العلاقة المضمرة التي تربطها بهؤلاء الجيران ربطا لا ينتقص من استقلالها الإنتاجي، فالقطارات تنتج دلالتها، ثم تمد صلة حميمة مع مفردة «الرحيل»، والرحيل ينتج معناه، ثم يدخل في علاقة «السببية» مع «اللوعة»، ثم تصعد اللوعة إلى ذروتها عندما تشعر «بالأبناء المغادرين للحرب».

(٦)

إن الحوار حول قصيدة النثر لم يتوقف، وفي كل مرة يتجدد فيها الحوار تحضر مقولة «الشكل»، أي «البناء الموسيقي»، فمعظم رافضي قصيدة النثر أسسوا رفضهم على الربط بين الشكل والموسيقى، فإذا غابت الموسيقى غاب الشكل، وإذا غاب الشكل غابت الموسيقى، وهو ما يعني أن الإيقاع الموسيقي أصبح هدفا في ذاته، وفي يقيني أن هذه العقيدة تنافي العقيدة الشعرية في العربية منذ أن كانت «ديوان العرب» حتى اليوم، إذ إن هذه العقيدة قدمت الإيقاع الموسيقي على سواه من الركائز بوصفه «أداة» لا بوصفه هدفا، ومن حق كل شاعر أن يختار الأداة التي تناسب عزفه، إذ لو صحت العقيدة بأن الموسيقى هدف في ذاته، لكانت «ألفية ابن مالك» أعظم النصوص الشعرية في مسيرة الأدبية العربية - كما سبق أن ذكرنا - والشيء اللافت في هذا السياق أن شعراء كل مرحلة شعرية يتسابقون في تجاربهم ومغامراتهم، وعندما يشعرون بأن المغامرة حققت أهدافها، يتوقفون ثم يطالبون غيرهم بالتوقف عند الحدود التي بلغوها، وكأن المغامرة والتجربة وقف عليهم وحدهم، وكل من اجترأ على فعل ما فعلوه اتهموه بالمروق، مستعيدين بعض مواقف النقد القديم والحديث، مثل موقف ابن أبي إسحق والأصمعي من الفرزدق، وموقف ابن الأعرابي من أبي تمام، وموقف الصاحب بن عباد من المتنبي، وموقف العقاد والمازني من شوقي، وموقف العقاد من شعر التفعيلة، لكن أين المعترضون؟ وأين المعترض عليهم في مسيرة الشعرية العربية قديما وحديثا؟

إن موقف الرافضين لقصيدة النثر لم يتأسس على إسقاطها للموسيقى فحسب، بل إنهم أضافوا مبررا آخر إلى هذا الرفض، وهو كثرة النماذج الرديئة في هذا النوع الطارئ، وهي كثرة قد تهدد الشعرية العربية جملة وتنذرها بقرب انحسارها النهائي من الساحة الأدبية.

وهذا ما نتحفظ عليه كثيرا، لأن الرداءة تكاد تكون ملازمة لكل إبداع قولي وغير قولي، وهي حاضرة مع الشعرية العربية في زمنها القديم، بل إنها تكاد تغلب عليها، لكن الزمن يقوم بمهمة «جهاز التنقية»، فيحتفظ بالجيد، وينفي الرديء، وقديما قال القاضي الجرجاني: «ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية، فانظر: هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر، لا يمكن لعائب القدح فيه، ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة، لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية» [٣٠].

وقد تكفل المرزباني برصد جانب من عيوب الشعر وأخطاء الشعراء: «من اللحن والسناد والإيطاء والإقواء والإكفاء والتضمين والكسر والإحالة والتناقض، واختلاف اللفظ، وهلهلة النسج، وغير ذلك من سائر ما عيب على الشعراء قديمهم ومحدثهم» [٣١].

وعلى رغم ذلك، لم يدَّع القاضي الجرجاني أو المرزباني أن هذه الشعرية المسترذلة قد هددت الشعر العربي في قليل أو كثير، ولم يصلنا أن شاعرا، أو عدة شعراء، أو

حلفا شعريا، قد هدد مسيرة الشعرية بإبداعه الرديء، فكل مرحلة تضم الغث والسمين، ولم يكن الغث يوما مدعاة إلى نفي السمين.

والعجيب أن معظم الرفض لقصيدة النثر قد صدر من التفعيليين، حتى وصفها بعضهم بـ «النص المارق»، وبعضهم بـ «الشعر الناقص»، وعلى رغم هذه الصفات، فإن قصيدة النثر قد أغوت بعض كبار شعراء التفعيلة، فمنهم من هاجر إليها، واستقر فيها مثل أدونيس وسعدي يوسف، ومنهم من توقف وأطال الوقوف في رحابها مثل نزار قباني الذي أنتج في هذا الرحاب ديوان «مائة رسالة حب»، سنة ١٩٧٠.

وإذا كان نزار قد أطال الوقوف، فإن محمود درويش قد توقف توقفا مؤقتا أنتج خلاله قصيدته «مزامير»، من ديوانه«أحبك أولا أحبك» سنة ١٩٧٢، وهي قصيدة طويلة تبلغ أربعمائة وتسعين سطرا، وهو ما يعادل ديوانا كاملا من دواوين قصيدة النثر.

وهناك بعض الشعراء الراسخين في التفعيلة قد وقعوا في هذه الغواية، وأصبحوا من أصحاب القصيدة الواحدة، منهم عبدالمنعم عواد يوسف في قصيدته «لقاء معه»، وفاروق شوشة في «أوراق لندنية»، ومحمد إبراهيم أبو سنة في «رسالة إلى الحزن»، من ديوانه «تأملات في المدن الحجرية»، سنة ١٩٧٩.

واضح - إذن - أن قصيدة النثر لها غواية عند الشعراء جميعا، وهذه الغواية سيطرت على السبعينيين ومن تلاهم فاستقروا فيها، وهذه الغواية جذبت بعض الشعراء على نحو مؤقت، وهم أصحاب المطولات، وهناك الشعراء العابرون عليها، وهم أصحاب القصيدة الواحدة، ولو أتبعها كل منهم بأخرى لعددناه من فحول قصيدة النثر، وذلك على الرغم من أن العابرين هم أخطر على قصيدة النثر من أصحاب الرداءة، لأنهم - في الأصل - رافضون لقصيدة الاختلاف، وكأن عبورهم لإثبات ذواتهم، وإثبات صحة حكمهم على النوع الذي مارسوه من باب «التجربة» الفاشلة التي تدفعهم إلى العودة لما كانوا عليه.

أقول قولي هذا، وفي يقيني أن «قصيدة النثر»، ليست نهاية المطاف في مسيرة الشعرية العربية، فهي شعرية لم تعرف التوقف عند تقاليد ثابتة، فمنذ بدأت سفرها الطويل، وهي دائمة التطور في الشكل والمضمون، ومن ثم يكون الرفض نوعا من المصادرة، ودعوة إلى التجمد، لأن هذا الرفض، إذا تسلط على قصيدة النثر، فإنه بالضرورة سيلاحق ما يتلوها من تحولات، أي أن الرفض سيصبح عقيدة تطلب لذاتها.

إن الموضوعية تقتضينا أن نتوقف مؤقتا مع جمهرة شعراء قصيدة النثر، حيث أوغل بعضهم في المغامرة التجريبية، وبخاصة الجيل الأخير، ظنا منهم أن هذا الإيغال سيعطيهم خصوصيتهم، لكن الإيغال تحول إلى «انفلات»، وهو ما يمكن أن يقود هذا الإبداع إلى «العشوائية»، وهي أخطر من الرداءة على قصيدة النثر، وجاءت مقاربة العشوائية في تمردها على نفسها، على الرغم من أنها ما زالت في ميعة شبابها،

وهذا التمرد إرهاص بمرحلة جديدة، وخطورة ذلك أن المرحلة الحاضرة لم تقدم كل عطائها الذي ننتظره منها، ومن ثم يكون ذلك حكما ضمنيا بأن قصيدة النثر قد بلغت مرحلة الشيخوخة وهي ميعة الشباب.

ويمكن - في هذا السياق - أن أعرض بعض ما داخلني عن قصيدة النثر في لحظتها الحضورية، فإن المصطلح الذي يحتويها مكون من دالين تجمعهما علاقة «الإضافة»، وهذه العلاقة توجه حركة المعنى في المصطلح، فهي تتيح للمضاف «قصيدة» أن يستحوذ على بعض خواص المضاف إليه (النثر)، وهو ما يعني أن أصحاب قصيدة النثر قد أقدموا عليها بوصفها «قصيدة» شعرية، لكن الإقدام تجاوز الشعرية العمودية والتفعيلية، ليصل إلى «النثر»، وامتصاص بعض مواصفاته، أي أن قصيدة النثر اعتمدت الشعر مدخلا لها، ثم خصبته ببعض الخواص النثرية، مع السعي لإحداث مصالحة بين الطرفين خلال تنازل كل منهما عن بعض خواصه الفارقة، ليتأتى اللقاء بينهما في منطقة محايدة تعيد إنتاجهما في مزيج يصعب فيه الفصل بين ما هو شعري وما هو نثري، وهذا المزيج يقدم نوعا إبداعيا يجمع بين الازدواج والتوحد على صعيد واحد.

لكن الملاحظ - في الزمن الأخير - لقصيدة النثر، اهتزاز العلاقة بين طرفيها حتى وصل الأمر إلى «عكس القضية»، حيث تحول المصطلح من «قصيدة النثر» إلى «نثرة القصيدة»، وبعد أن كانت العقيدة الإبداعية، إنتاج نص شعري مشبع بطاقة نثرية، أصبحت العقيدة إنتاج نص نثري مشبع بطاقة شعرية، وبعد أن كان الطرف الأول «قصيدة» يستمد من الطرف الثاني (النثر) طاقته التعبيرية والجمالية، أصبح الطرف الأول هو «النثر» الذي يستمد طاقته الجمالية من الطرف الثاني (قصيدة).

لقد داخلني هذا الإحساس خلال متابعتي لكمّ وافر من إبداعات قصيدة النثر في زمنها الأخير، حيث وقع في يقيني أن معظم هذه الإبداعات قد عدلت مسارها الجمالي، وأوغلت في النثرية، مستثمرة كثيرا من تقنياتها على حساب تقنيات «القصيدة»، فمع غياب الموسيقى غيابا مطلقا، أخذ «التخييل» في الانحسار، وتبعهما المعنى، حيث استحال إلى إمكانية لغوية ذهنية تكاد تكون مغلقة على منتجها.

وفي تصوري، أن النصوص الأخيرة قد تمادت في عدائها للمتلقي، ودفعه دفعا إلى رفض قصيدة النثر خلال عملية يمكن أن ننظر إليها بوصفها نوعا من الإسقاط النفسي، فبدلامن أن يكون النص معاديا للمتلقي يصبح المتلقي هو المعادي له.

إن اقتراب «قصيدة النثر» من النثر على هذا النحو قد دفعها أكثر إلى الانشغال باليومي والحياتي بكل تفصيلاته المركزية والهامشية، وأصبحت اللحظة الآنية هي صاحبة الحظوة، وخطورة ذلك كله أنه لا يحتاج إلى الدخول في الحالة الشعرية، ذلك أن الانشغال بالوقائع المباشرة يعتمد «المحاكاة»، وفي رأينا أن المحاكاة لا تنتج إبداعا صحيحا لأن وظيفتها هي «الإثارة» فحسب.

إن الإيغال في النثرية جعل «السرد» في مقدمة تقنيات قصيدة النثر، بعد أن كان مجرد تقنية من تقنياتها ليس له تقدم عليها، وتقديم السرد على هذا النحو ساعد على إزالة الفارق بين الشعري والنثري، لأن السرد - في حقيقته - لا يحسن التعامل إلا مع ثنائيات «العلة والمعلول، والسبب والمسبب، والمقدمة والنتيجة»، أي أنه يهتم بالتسلسل والتتابع اللذين يحكمهما العقل، والمنطق والزمن للوصول إلى المتلقي من أقصر الطرق، فإذا نقل كل ذلك إلى الشعرية هبطت إلى النثرية المباشرة، لأن الشعرية تنفر من المنطقية العقلية، وتؤثر الفجوات والفراغات، وتباعد العلاقات، وإذا كان السرد يستريح إلى الصياغة المسبوكة المحبوكة، فإن الشعرية تهز في عنف عناصر السبك والحبك، وتتمرد على عناصر الربط والارتباط.

أقول قولي هذا بعد أن عشت مرحلة زمنية تقرب من ربع قرن مع الشعرية العربية عامة، وشعرية الحداثة خاصة، وقصيدة النثر على وجه أخص، قرأت ما قرأت من هذا الشعر في محبة خالصة، ومن المؤكد أن هذه القراءة لن تتوقف، والمحبة لن تفتر، ودليلي على ذلك ما أقدمه الآن، فهو نوع من الحب الملازم لطول العِشرة، وما زلت عند رأيي في أن الواقع العام للشعرية عموما، وقصيدة النثر خصوصا، صحيح في جملته، وهذه الصحة تفرض علينا طبيعة السؤال الذي يجب أن نطرحه في مواجهة أي إبداع شعري: هل هذا شعر أم غير شعر؟ كما تفرض علينا السؤال الذي يجب أن نتخلص منه: هل هذا النص موزون أم غير موزون؟



الهوامش

١ - كتاب الحروف، الفارابي، تحقيق محسن مهدي، دار الشروق، بيروت سنة ١٩٦٩: ١٤٢.
٢ - دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، قراءة شاكر، الخانجي بالقاهرة، سنة ١٩٨٤: ٢٥٦.
٣ - ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق د. حسين نصار، البابي الحلبي، سنة ١٩٥٧، ٧٦ و٧٧.
٤ - نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق مصطفى كمال، الخانجي، سنة ١٩٧٩، ١٥.
٥ - ديوان حافظ إبراهيم، ضبط أحمد أمين وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٠: ١٠١/١.
٦ - ديوان البحتري، ضبط البرقوقي، هندية في مصر، سنة ١٩١١: ١١/٢.
٧ - ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق د. عبدالوهاب عزام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ١٩٩٥: ٣٢٣.
٨ - البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، سنة ١٩٤٨: ٦٦/١.
٩ - ضرائر الشعر، ابن عصفور، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، سنة ١٩٨٢، ١٣.
١٠ - طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، قراءة شاكر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، لسنة ٢٠٠٠، ١٠/١.
١١ - الصاحبي، ابن فارس، تحقيق السيد أحمد صقر، عيسى الحلبي، سنة ١٩٧٧: ٤٦٨، وقد ذكر القاضي الجرجاني في الوساطة مضمون الجملة، ونسبها العاملي في «الكشكول» للخليل بن أحمد.
١٢ - كتاب الوقت والعبارة، محمد آدم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ١٩٩٢: ٢٢.
١٣ - الموشح، المرزباني، المطبعة السلفية، سنة ١٣٨٥هـ: ٢٧٤ و٢٩٣ و٢٩٤.
١٤ - ذاكرة الوعل، محمد فريد أبو سعدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٧: ٥٩.
١٥ - عزلة الكلمات، قاسم حداد، كتاب كلمات، البحرين، سنة ١٩٩١: ٣٤ و٣٥.
١٦ - انظر. النص المشكل - د/ محمد عبدالمطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ١٩٩٩: ١٠٥، ١١٧.
١٧ - العمدة، ابن رشيق، أمين هندية في مصر، سنة ١٩٢٥: ٦٧/١.
١٨ - ديوان امرئ القيس، دار كرم، دمشق: ١٣٠ و١٣١.
١٩ - ثلاثة كتب في الحروف، للخليل وابن السكيت والرازي، تحقيق د. رمضان عبدالتواب، الخانجي والرفاعي، سنة ١٩٨٢: ١٤٧.
٢٠ - الإتقان في علوم القرآن، السيوطي، مطبعة حجازي في القاهرة، سنة ١٩٤١: ١٢١/١.
٢١ - هكذا تكلم النص، د. محمد عبدالمطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٧: ٢٤٣ و٢٤.
٢٢ - العمدة: ٥/١.
٢٣ - طبقات فحول الشعراء: ٥/١.

٢٤ - شمس في خزانة، لينا الطيبي، منشورات (ل ن) لندن: ٣٨.

٢٥ - الأعمال الشعرية، ديوان: قمر جرش كان حزينا، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة ٢٠٠١: ٣٢٦.

٢٦ - الريهقان، ميسون صقر، سنة ١٩٩٢: ٥٥.

٢٧ - دهاليزي والصيف والوطء، حلمي سالم، رياض الريس، لندن: ٥٤.

٢٨ - مقبرة السلالة، سيف الرحبي، منشورات الجمل، سنة ٢٠٠٣: ٩٠.

٢٩ - وردة الفوضى الجميلة، رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٧: ٧ و٨.

٣٠ - الوساطة، القاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي الحلبي: ٤.

٣١ -الموشح: ١١.

تعقيب

على بحث تحولات اللغة الشعرية الجديدة

الباحث: أ.عبده وازن (*)

(*) أ. عبده وازن: من مواليد لبنان، شاعر وناقد، يعمل في الصحافة منذ عام ١٩٧٨، شارك في العديد من المؤتمرات وله العديد من الأعمال الشعرية المنشورة، يعمل رئيس القسم الثقافي في جريدة الحياة.

لعل عنوان المحور الذي عالجه الدكتور محمد عبدالمطلب، وهو «تحولات اللغة في شعرية الحداثة» لم يخلُ من بعض الإشكال أو الغموض، مما دفع الباحث إلى تأويله بحسب فهمه إياه. فما هي «التحولات» التي طرأت على اللغة، وأي شعر حديث هو المقصود، لا سيما بعدما تعددت «فصول» الحداثة ومراحلها، حتى بات الكلام عن حداثة شعرية واحدة ضرباً من ضروب المستحيل؟ فالحداثة الأولى التي تجلّت في أربعينيات العراق تختلف تماماً عن الحداثة الثانية التي تجلّت عبر مجلة «شعر» وهي الحداثة الأشد ترسخاً، نظرياً وإبداعياً، علاوة طبعاً على حداثة الستينيات المصرية المتمثلة في نتاج صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي وأمل دنقل، وكذلك حداثة الستينيات العراقية. هذا إن لم نتوقف أمام مرحلة السبعينيات التي صنعت حداثتها الخاصة، سواء في بيروت أو القاهرة أو المنافي العربية في العواصم العالمية.

إذن كان لا بد من تحديد «الحداثة» التي قال بها الدكتور محمد عبدالمطلب ووصفها وتفنيد عناصرها وأسسها.

ونظراً إلى أن الورقة التي أقدمها تحمل صفة التعقيب على ورقة الدكتور عبدالمطلب، كان من الجدير أن أورد بضع ملاحظات لأنتقل من ثمّ إلى التوقف عند قصيدة النثر وحداثة مجلة «شعر» كنموذجين رئيسين لتحولات اللغة الشعرية. لكنني لم أسع إلى تخطي مفهوم التعقيب، وإن حاولت تكملة ورقة الدكتور عبدالمطلب. ومن الملاحظات:

١ - الركائز العامة التي يوردها الباحث لتحديد ملامح الهوية الإبداعية للشعرية العربية ذات طابع عام، وتمكن قراءة أي شعرية عالمية من خلالها، وهي بحسب عبدالمطلب: الإيقاع الموسيقي، اللغة، التخييل، المعنى. هذه الركائز لا يمكن قصرها على الشعرية العربية، حتى وإن ارتكز الباحث خلالها على الكثير من المقولات النقدية العربية التراثية.

٢ - يبدو الدكتور عبدالمطلب مأخوذاً بما يسميه «المدونة التراثية» فيما هو يعالج تحولات اللغة في الشعر الحديث. وقد ذكر من أسماء الأقدمين ما يفوق أسماء المحدثين، ومنهم: عبيد بن الأبرص، الجرجاني، قدامة بن جعفر، البحتري، المتنبي، الجاحظ، أبو تمام، امرؤ القيس، ابن رشيق وسواهم. وقد حضرت المراجع والمصادر القديمة لديه وطغت في حضورها على المراجع والمصادر الحديثة. ولا أدري كيف تمكن معالجة قصيدة النثر من دون العودة إلى مرجع أساسي وشامل في هذا الشأن هو كتاب الناقدة الفرنسية سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا»، وقد صدرت له ترجمة عربية في القاهرة. وهذا المرجع استند اليه أدونيس في مقالة له شهيرة في مجلة «شعر» عن قصيدة النثر سنة ١٩٦٠، وكذلك الشاعر أنسي الحاج في مقدمته المدوية لديوانه الأول «لن» (١٩٦٠). ناهيك عن المراجع الكثيرة والمقالات التي وضعها نقاد محدثون وشعراء حول قصيدة النثر، ومنهم محمد جمال باروت، وحاتم الصكر،

وعلوي الهاشمي، وبول شاوول، ومحمد بنيس، وعباس بيضون، ومحمد الغزّي، وعبدالقادر الجنابي وسواهم.

٣ - دمج الدكتور عبدالمطلب في أحيان كثيرة بين الحداثة وقصيدة النثر أي بين معطى نظري كامل ونوع شعري هو بمثابة جزء من كل. فالحداثة لا تعني قصيدة النثر فقط وقصيدة النثر لا تُقرأ من خلال الحداثة.

٤ - قراءة الدكتور عبدالمطلب لمصطلح قصيدة النثر جاءت مجتزأة جداً وناقصة وخلواً من مقاربة هذه القصيدة وتوضيح عناصرها ومعاييرها. فهو مثلاً يصف قصيدة النثر من خلال تخليها عن الموسيقى الشعرية كأن يقول: «أسقطت قصيدة النثر الموسيقى العروضية نهائياً واعتمدت ركيزتين فقط هما: اللغة والتخييل». ترى أليس كل الشعر - عمودياً كان أم تفعيلياً - يعتمد اللغة والتخييل؟ ويضيف قائلاً في الصفحة ٩: «إن أكبر مغامرات شعرية الحداثة كانت مع الموسيقى العروضية حيث أهدرتها تماماً مع قصيدة النثر».

حصر الدكتور عبدالمطلب إذن «شعرية» قصيدة النثر وخصوصيتها بإسقاطها الموسيقى العروضية، وهذا ملمح أول من ملامح قصيدة النثر وثورتها التحديثية. فقصيدة النثر - كما سنرى لاحقاً - هي أبعد وأعمق من أن تحدّ بإسقاطها الوزن العروضي. ويضيف الدكتور عبدالمطلب في هذا العدد: «يجب أن يؤخذ في الاعتبار أن تغييب الإيقاع نهائياً يدفع بقصيدة النثر إلى النثرية الخالصة». ترى ما تكون هذه النثرية الخالصة؟ وما المقصود بها؟ أهي النثر الفني أم النثر الروائي والقصصي؟ ثم يتهم قصيدة النثر بابتعادها عن «الصفاء اللغوي»؟ ولكن ما هو الصفاء اللغوي الذي يقصده هنا؟ هل قصيدة النثر عاجزة عن تحقيق الصفاء اللغوي؟ هل قرأ الدكتور عبدالمطلب قصائد «الصمت» النثرية التي تبلغ أوج الصفاء اللغوي سواء في شعرنا العربي الجديد أم في الشعر الأجنبي؟

ويعتبر الدكتور عبدالمطلب أن قصيدة النثر «كانت تقنية أدبية في إطار تقنيات العولمة». وهذا الاعتبار يثير التساؤل حقاً: أولاً هل قصيدة النثر هي تقنية أم أنها تملك تقنية معينة، وهنا فرق عظيم بين المقولتين؟ ثم ما علاقة قصيدة النثر بالعولمة؟ فمن المعروف أن قصيدة النثر انطلقت سنة ١٨٦٠ في فرنسا، وتبلورت قبل أن يشرق عصر العولمة. أما عربياً فيمكن تلمّس جذور هذه القصيدة في الأعمال النثرية لبعض المتصوّفة من أمثال النفري وابن عربي والجنيد والبسطامي والسهروردي، ولاحقاً لدى جبران، وأمين الريحاني في مطلع عصر النهضة. أين قصيدة النثر من العولمة التي لم يمض على ذيوعها أكثر من خمسة عشر عاماً؟

وقد يكون الدكتور عبدالمطلب محقاً في الأخذ على قصيدة النثر «كثرة نماذجها الرديئة»، و «الانغلاق»، و «العشوائية»، ولكن يجب عدم تعميم هذه المآخذ على «قصيدة النثر» ككل. فمثلما عرفت القصيدة العمودية الكثير من النظم المسفّ والرتيب

والقصيدة التفعيلية الكثير من الركاكة، والتكلّف عرفت «قصيدة النثر» أيضاً نتاجاً ضعيفاً. وهذا لا يعود إلى طبيعتها ونوعها، بل إلى ضعف الشعراء أنفسهم، مثلهم مثل الكثر من الشعراء الكلاسيكيين والتفعيليين النظاميين.

٥ - يذكر الدكتور عبدالمطلب «الشعر المرسل» واصفاً إياه بالشعر «الذي غابت فيه وحدة القافية» (ص ١١)، دامجاً بين الشعر التفعيلي الذي سمّي بالعربية خطأ بالشعر الحر، والشعر المرسل أو المنسرح، الذي يخلو من الوزن، ولكن ليس من القافية في بعض الأحيان. وأفضل مثل لهذا الشعر ما كتبه أمين الريحاني في ديوانه «هتاف الأودية». ويتحدث أيضاً عن الخطاب الصوفي من غير أن يحدده ويستنبط أثره في الشعر الحديث، ثم يربطه بـ «خطابات السحر والشعوذة والفلك». وهذا كلام مبهم وغير دقيق. ثم يقول: «إن الشعرية أصبحت شعرية الكتابة - بمفهوم بارت - لا شعرية الإنشاد بالمفهوم التراثي». ولا أدري إن كان رولان بارت يقصد بالشعرية هنا الفعل الشعري، أم الفعل النقدي، فكلمة الشعرية أو Poetique تعني المفهومين معاً وتعني لدى النقاد البنيويين الدراسة الداخلية للنص. ثم مَن قال إن شعرية الكتابة، إن سلّمنا بها، لا تحتمل الإنشاد في مفهومه التراثي؟ هل قرأ باحثنا مثلاً «مجنون إلسا» العمل الإنشادي - الملحمي للشاعر لويس آراغون، وقد ارتكز فيه على قصة ليلى والمجنون؟ هل قرأ القصيدة الإنشادية «الرسولة بشعرها الطويل...» للشاعر أنسي الحاج؟ هل قرأ «مزامير» محمود درويش؟ هل قرأ «الجواشن» النص الملحمي لقاسم حداد وأمين صالح؟

ثمة ملاحظات أخرى ترتبط بكيفية قراءة الدكتور عبدالمطلب لمفهوم الحداثة التي ظلّت مقولة مبهمة في مداخلته النقدية، لا سيما عبر خلو هذه المداخلة من المراجع النقدية «الحداثية». إلا أنني سأحاول أن أكمل ما بدأه مركزاً على نموذجين: قصيدة النثر وحداثة مجلة «شعر».

في قصيدة النثر

السجال حول «شرعية» قصيدة النثر لم ينتهِ في عالمنا العربي، على رغم مرور أكثر من مئة سنة على انطلاقتها العالمية. ولو كان السجال العربي المستعاد الآن سجالاً نقدياً ومعرفياً لكان من الممكن أن يؤتي ثماره، لكنّه كعادته لم يتخطَّ طابع الاتهام، وطابع الحكم الجاهز والمسبق. واللافت أن بعض الشعراء «التفعيليين» يكتشفون من حين إلى حين، أن قصيدة النثر استطاعت أن تجتاح معظم النتاج الشعري الجديد، فيستعر غضبهم، ويصبّون نار «حقدهم» عليها وعلى شعرائها من غير مبرّر ولا ذريعة.

وفي كل مرّة يعلن هؤلاء معركتهم يستعيدون معجمهم نفسه كي لا أقول التهم التي يطلقونها جزافاً، وقد أضحت باطلة كل البطلان، ومجحفة لا بحقّ قصيدة النثر وإنّما بحقّهم هم وحقّ نتاجهم. فقصيدة النثر العربية والعالمية ما عادت تحتاج إلى مَن يشهد لها ويعترف بها وبخاصة بعدما ترسّخت نظرياً ونقدياً، وشهدت مراحل من التطوّر

التقني والأسلوبي. وفيما يمعن شعراؤنا «التفعيليون» في التهجم على قصيدة النثر وفي السخرية منها، ومن شعرائها، يتخطّى السجال الشعري في الغرب هذه القضية منصرفاً إلى ما بعد قصيدة النثر وما بعد الحداثة الشعرية. والكلام في الغرب أصلاً عن شعريّة قصيدة النثر وعن شرعيّتها انتهى قبل نحو مئة عام وأكثر، وبات الشاعر حرّاً في اختيار النوع الشعري الذي يشاء والذي يلائم تجربته وهمومه. ولا يستغرب القراء إن أقبل أحد شعراء قصيدة النثر على كتابة قصيدة موزونة أو العكس، فالشعر لم يعد محصوراً ضمن المواصفات التاريخية الجاهزة، وضمن التصنيفات الخارجية التي لا تنفذ إلى جوهر الصنيع الشعري. وشعراء كبار من طراز سان جون بيرس ورينه شار وإيف بونفوا وسواهم لم يُسألوا يوماً في فرنسا لماذا كتبوا قصيدة نثر، ولم يكتبوا قصيدة موزونة. وكذلك الشعراء في أمريكا وإيطاليا وألمانيا وسواها لم تُوجّه إليهم أيُّ تهمة، لكونهم اختاروا قصيدة النثر نوعاً من الأنواع الشعرية. أما شعراء الوزن المعاصرون في الغرب فلم يُوجّه إليهم بدورهم أيّ اتهام بالرجعية أو التقليدية.

في بدايات القرن الراهن لم يحس الشاعر الأمريكي ولت ويتمان أي حرج حين نادى بإيقاع الجملة كبديل من إيقاع الأوزان والقوافي، فهو لم ينفِ الشعر الموزون والمقفّى ولم ينكره ليحلّ محلّه قصيدة النثر. وحين أسس بودلير النموذج الأول لقصيدة النثر الفرنسية لم يتخلّ عن الأوزان الفرنسية التقليدية، بل كتب النوعين معاً من دون أن ينحاز إلى نوع دون آخر. وكذلك رامبو لم يهجر نهائياً القصيدة الموزونة على رغم توغّله في غابات قصيدة النثر العذراء وفي مغاورها المجهولة. أما مالارميه الذي عرف بتشدّده الإيقاعي والموسيقي في الصنعة الشعرية اختتم تجربته العظيمة بقصيدة نثرية هي من أجمل قصائد النثر في العالم وأقصد قصيدة «رمية نرد».

قصيدة النثر إذن هي صنو القصيدة الموزونة ذات نظام وبنية، وليست وليدة الفوضى والحطام، ويكفي أن نرجع إلى النظريات التي رسّخت هذه القصيدة لنتبيّن شروطها الصعبة وغير المستباحة. وحاولت الناقدة الفرنسية سوزان برنار أن تستخلص شروطاً أو معايير ثلاثة لقصيدة النثر تفتح المجال واسعاً للنقاش النظري، وهي: الإيجاز والكثافة والمجانية. والناقدة التي كانت سبّاقة في خوض هذا المجال لم تنكر «الفوضى المدمّرة» التي تفترضها قصيدة النثر لكنّها قرنتها بما سمّته «الفن المنظّم» ووصفتها بـ «الفوضى المحرِّرة» التي تستوجبها مرحلة الضيق والاضطهاد، مرحلة الفردانية والعزلة. أما المجانية فينبغي تأويلها إيجابياً في معنى أن قصيدة النثر لا شاغل لها سوى نفسها فقط.

تُرى متى سيقتنع شعراء التفعيلة العرب بأن قصيدة النثر لم توجد ضدّهم ولا ضدّ قصيدتهم بل متى سيقتنعون بأن الشعر لا يُحدّ بالوزن والقافية ولا يُحصر ضمن معايير مسبقة وجاهزة؟ متى سيقتنع هؤلاء بأن موسيقى الألفاظ والمفردات هي في أهميّة موسيقى الأوزان والتفاعيل؟

ليس المطلوب من الشعراء المحافظين أن يتخلّوا عن أوزانهم الخليلية، ولا من شعراء القصيدة الحرة أن يتخلّوا عن تفاعيلهم، لكنّ المطلوب هو الاعتراف بحرّية الشاعر وحقّه في أن يعبّر وفق ما تمليه عليه تجربته وبحسب الإيقاع الذي يشاؤه والطريقة التي يريدها. فالإيقاع الشعري لم يعد مرهوناً بنظامه المغلق وزناً وتفاعيل، بل أضحى منفتحاً على إيقاع العصر نفسه، وعلى إيقاع الحياة التي لا تتوقّف لحظة عن سيرورتها. والشعر لم يبقَ بدوره محصوراً ضمن الصنيع الشعري واللغوي بل غزا الفنون كافة ليرقى بها إلى مصاف جوهره وطبيعته النقية. وإن عرفت الفنون الأخرى كيف تجعل من الشعر (كحالة وحدس) حافزاً على التطور والانفتاح والانصهار، فكيف تنغلق القصيدة على بنيتها الإيقاعية الجاهزة منصرفة عن أي بُعدٍ آخر، ومتخلّية عن فضاء الحرّية الذي يتيحه النثر حين يمسي شعراً صرفاً؟

وشعراء التفعيلة العرب الذين ما برحوا يهاجمون قصيدة النثر كلّما سنحت لهم الفرصة ينبغي لهم أن يحيوا عصرهم قليلاً وأن ينفتحوا على تحولاته لا ليتخلّوا عن قصيدتهم وإنّما ليتقبّلوا التجارب المعاصرة والحديثة. وحججهم التي يتذرّعون بها باتت واهيةً تماماً وما عادت تقنع أحداً وهي لم تتعدّ كونها مجرّد اتهامات عاجلة ومنفعلة. فقصيدة النثر أثبتت شرعيّتها ودخلت تاريخ الشعر العالمي ومن أوسع أبوابه وباتت جزءاً مهمّاً من تراث هذا الشعر.

لكنّها طبعاً لم تنفِ الأنواع الشعرية الأخرى ولا قصائد الوزن والتفعيلة، فهي وليدة الأنواع الشعرية كافّة، وسليلة المدارس الشعرية كافّة، وهي أولاً وأخيراً ثمرة الحرّية، حرية التعبير وحرية المعاناة وحرية التجربة.

والقصيدة المهمة تظل مهمة سواء أكانت قصيدة موزونة أم مفعّلة أم قصيدة نثر. والشعر الحقيقي يظلّ حقيقياً سواء انتمى إلى عروض الخليل أم إلى أفق النثر.

مجلة «شعر»: الحداثة نصاً ورؤية

لا تزال مجلة «شعر» بعد نحو سبعة وأربعين عاماً على صدورها (١٩٥٧)، حاضرة عبر المناخ الشعري الذي رسّخته وعبر القضايا التي أثارتها بجرأة وعمق. ولئن باتت هذه المجلة تنتمي إلى ماضي الحداثة الشعرية وذاكرتها، فهي ما برحت تحتل حيزاً كبيراً من السجال الشعري الراهن، لا كحركة طبعاً إنما كتجربة تأسيسية وكفضاء من الأسئلة المثيرة دوماً. فالمجلة التي جعلت من الشعر قضية أولى وأخيرة وأعادت النظر في الشعر العربي والثقافة العربية لم تكن مجرد منبر شعري التأم حوله شمل الشعراء المعاصرين بل كانت حركة بذاتها، حركة هدم وبناء، حركة تمرد وتأسيس. ولم تكن «شعر» مجلة يوسف الخال الشاعر بل كانت مجلة الشعراء الذين انتموا إليها وشاركوا في معاركها. صحيح أن يوسف الخال هو الذي أسسها ووجّه حركتها لكنه لم يستأثر بها ولم يفرض ظله عليها كما يفعل المؤسسون عادة. ولم تصدر ثلاثة أعداد من المجلة

حتى حمل العدد الرابع اسم الشاعر أدونيس سكرتيراً للتحرير. ثم توالت أسماء شوقي أبي شقرا وأنسي الحاج وفؤاد رفقه وسواهم في هيئة التحرير. وطوال إشرافه على المجلة لم يسعَ يوسف الخال إلى التأثير في توجهات رفاقه الذين يصغرونه سنوات من خلال أدائه دور «الأب» أو «البطريرك» كما سمي لاحقاً.

حين أصدر يوسف الخال العدد الأول من مجلته في العام ١٩٥٧ لم يعمد إلى كتابة افتتاحية يعلن فيها أهداف مشروعه، لكنه اختار مقالة للشاعر الأمريكي المعاصر ارشيبولد ماكليش (توفي العام ١٩٨٢) وجعلها بمثابة الافتتاحية الأولى. ولم يتضح سبب اختيار هذا الشاعر وخاصة أن المجلة لم تقدّم لاحقاً أي ترجمات من شعره ولم تكتب عنه أسوة ببعض الشعراء الامريكيين من مثل روبرت فروست وويتمان وسواهما. وربما اختار الخال مقالة ماكليش مقدمة للعدد الأول ليتبنى نظرة الشاعر الأمريكي إلى الشعر كأداة وحيدة للمعرفة، وكذلك موقفه السلبي من «الشعر السياسي».

وردّ الخال عبر مقالة ماكليش مسبقاً على دعاة الالتزام الذين سوف يواجههم لاحقاً. ولم يُفصح العدد الأول عن هوية المجلة التي لم يسبقها بيان شعري يحدد أهدافها، وقد ضم العدد قصائد لشعراء من أجيال مختلفة (بدوي الجبل، سعدي يوسف، نازك الملائكة، فؤاد رفقه، ألبير أديب) وحمل ترجمات للشاعر إزرا باوند وسواه. غير أن يوسف الخال سرعان ما أعلن بعضاً من آرائه الثورية في محاضرة شهيرة ألقاها في «الندوة اللبنانية» غداة صدور العدد الأول وكانت بعنوان «مستقبل الشعر العربي في لبنان». وفي تلك المحاضرة اعتبر الشاعر أن الشعر الراهن (آنذاك) ليس شعراً حديثاً إلا في المفهوم الزمني. فهو تقليدي نظراً إلى التراث العربي ومتخلّف قياساً إلى الشعر العالمي.

دعا يوسف الخال إلى تأسيس قصيدة طليعية تعبّر عن التجربة الحياتية التي يحياها الشاعر في جماع كيانه وإلى اعتماد الصور الحية بدل عناصر البلاغة القديمة وإلى تجديد التعابير والمفردات وتطوير الإيقاع وصقله على ضوء المضامين الجديدة. ولم يكتفِ الخال بـ «التنظير» للقصيدة الجديدة بل شرع يكتبها مستعيراً الصوت الاستشرافي والمعاناة الحضارية ومستوحياً التجربة الإنكلو - ساكسونية المتجلية في نتاج إزرا باوند وإليوت ومرتكزاً على الخلفية الفكرية التي تركتها فيه عقيدة الحزب السوري القومي الاجتماعي.

لم تظهر الافتتاحية الأولى في مجلة «شعر» إلا بدءاً من العدد الرابع الذي كرّس انتماء إدونيس إلى المجلة. وكانت الافتتاحية هذه بمثابة البيان الشعري الأول الذي رسّخ الخال فيه منطلقات مشروعه الشعري قبل أن تصبح المجلة مجلة جماعية بُعيد انضمام بقية الشعراء إلى أسرة التحرير. وأصرّ الخال في افتتاحيته الأولى على منطلقاته التي كان أعلنها في محاضرته سابقاً والتي ستصبح «ثوابت» شبه نهائية يرددها الشاعر كلما تطرق إلى مشروعه التحديثي وينطلق منها في معاركه

ومواجهاته. فالشعر كما فهمه الخال هو «تجربة شخصية كيانية فريدة» والتعبير عنها ينبغي أن يتحرر من أسر القوالب التقليدية الموروثة. التجربة هي الأصل وليس الشكل إلا فرعاً، و«التجربة الجديدة تفرض التعبير الحي الجديد» والتعبير الحي هو التفاعل مع روح العصر والبحث عن لغة متطورة.

لا شك في أن مجلة «شعر» كانت بمثابة الصدمة الأولى في تاريخ الشعر العربي. ولم تكن مواجهة شعرائها الحاسمة للشعر التقليدي والثقافة التقليدية إلا انفصالاً عن التاريخ بغية قراءته قراءة نقدية. وأدركت المجلة أهمية المرحلة التي انطلقت خلالها وهي مرحلة الستينيات التي سمّيت مرحلة «التحرّر» الشامل. فأعلنت ثورتها ضد كل ما ورثته كحركة من ثوابت ومسلّمات جامدة ومتحجّرة. وبدت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالأسئلة والقضايا التي شغلت العصر وتقاذفت العالم العربي، ووجدت في تلك الأسئلة والقضايا حافزاً على التخطي والتجاوز وعلى الانطلاق نحو أفق كياني أعمق وأشمل. وفي بيروت نجحت مجلة «شعر» في خلق حركة ثقافية موازية للحركة الشعرية فانفتحت على حقول المسرح والرسم والموسيقى واستقطبت معظم الاتجاهات الثقافية والفكرية. وكان على بعض شعرائها أن يخوضوا عالم المسرح فكتبوا النصوص المسرحية (عصام محفوظ) وترجموا عيون النصوص العالمية (أنسي الحاج، إدونيس). وكان على يوسف الخال بدوره أن يؤسس «غاليري وان» لتكون منطلقاً للتجارب التشكيلية الطليعية الجديدة. لقد خلقت مجلة «شعر» في الستينيات حالة ثقافية مميزة لم تعرفها المراحل الأخرى.

معركة «شعر»

غير أن مجلة «شعر» لم تسلم من الحملات العدائية التي شنّها عليها المثقفون «العروبيون» و«الملتزمون» ودعاة الوحدة العربية والواقعية الاشتراكية تؤازرهم مجلة «الآداب» حيناً ومجلة «الثقافة الوطنية» حيناً آخر. وكان لا بد من أن تثير المواقف الثورية التي تبناها يوسف الخال ورفاقه حفيظة المثقفين العروبيين الذين وجدوا في مشروع مجلة «شعر» حركة مناقضة للمشروع العروبي والديموقراطي والملتزم والوطني الذي نادوا به. وكانت مجلتا «الآداب» لصاحبها الدكتور سهيل إدريس ومجلة «الثقافة الوطنية» للحزب الشيوعي اللبناني باشرتا قبل صدور «شعر» في «التنظير» للوظيفة السياسية والأيديولوجية التي على الشعر والأدب أن يتبنيّاها وللدور النضالي الذي ينبغي أن يؤدّياه ليُسهما في نهضة المجتمع والأمة في مرحلة هي من أشد المراحل اضطراباً واحتداماً. ولعل المعركة التي حصلت بين «الآداب» ومجلة «شعر» خير دليل على الاختلاف الذي قام بينهما كتيّارين أدبيين وفكريين. وكان على «الآداب» التي مثّلت التيار الوطني والعروبي المتجلي في الدعوة الناصرية أن تتهم حركة «شعر» بـ «الحلقة الانعزالية» التي ترى إلى لبنان كجزء من حضارة البحر المتوسط وليس كجزء من الحضارة العربية.

وبالغت «الآداب» في مقالة نشرتها العام ١٩٦١ (العدد الثاني) في اتهامها شعراء مجلة «شعر» باعتبارهم الثقافة العربية مرادفة للجهل والصحراء والبداوة. وراح الصراع بين المجلتين ينتحل طابعاً سياسياً وأيديولوجياً ليستحيل صراعاً بين التيار القومي العروبي والنزعة القومية السورية المرتكزة على فكر أنطون سعادة. ولم يتوان يوسف الخال وأدونيس عن المجاهرة بانتمائهما إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي طوال تلك الفترة وقبلها. لكن الخال ظل يصر على أن «شعر» لا تنتمي كمجلة إلى أي حزب عقائدي أو سياسي وأنها مجلة شعرية، وشعرية فحسب.

ثورة وثوابت

قبل أن تباشر مجلة «شعر» ثورتها الشعرية الجديدة كان قد سبقها سجال وخاصة في العراق حول الشعر الحر والشعر الحديث، وكان من رواد هذا السجال نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبدالوهّاب البيّاتي وبلند الحيدري وسواهم. وجرى السجال حول أسبقية القصيدة التفعيلية وريادتها: هل سبقت الملائكة السيّاب في اعتماد قصيدة التفاعيل أم أن الحيدري هو السبّاق؟ وأحدث السجال ضجة في الأوساط الشعرية العربية كافة بصفته الخطوة التحديثية الأولى في الشعر العربي المعاصر. إلا أن يوسف الخال سرعان ما اعتبر تلك الثورة ثورة على شكل البيت وبنائه وليس على الموضوعات القديمة والأساليب القديمة. والشعر في نظر الخال لا يقتصر على الشكل، فالشكل على أهميته وضرورته لا ينجم إلا عن المضمون. والمضمون ينبغي أن ينبع من تجربة الشاعر وفرادة شخصيته وعلى الإنسان أن يكون «في وحدته أمام قدره» هو الموضوع الأول للشعر. وراح يوسف الخال يجعل من الشعر قضية القضايا فإذا هو رؤيا في الإنسان والوجود وإذا هو صنو الحياة يتطور بتطورها. وجعل كذلك من الشعر قضية مشتركة يخوضها الشعراء العرب على اختلاف مشاربهم وهمومهم وتترفع عن الانتماء السياسي بل ترقى به إلى مصاف الانتماء الكياني وإلى مرتبة الفعل الحرّ والخلّاق. وتمكنت مجلة «شعر» من خلق قيم فنية وفكرية وشعرية جديدة انطلاقاً من انفتاحها على الحضارة العالمية وعلى الثقافة العالمية والشعر العالمي. وغصّت أعدادها طوال سنواتها بأسماء لا تحصى من الشعراء العالميين المعاصرين والقدامى، وقد ترجمت قصائد لهم وقدّمتهم إلى القراء العرب بهدف محاورتهم ولو من بعيد، وبغية التفاعل مع نتاجهم وترسيخ الشعر العربي الحديث على الخريطة العالمية.

تبنّت مجلة «شعر» إذن بعض الثوابت النظرية وانطلقت منها ودأب يوسف الخال على التذكير بها من حين إلى آخر في افتتاحياته التي كانت أشبه بالبيانات الشعرية في أحيان. ولئن تبنى بعض شعراء المجلة هذه الثوابت وبخاصة إدونيس وفؤاد رفقه وسواهما من الذين التزموا نظام التفاعيل الجديد فإن شاعراً كأنسي الحاج لم يلتزمها بل بدا غير معنيّ بها بعدما مضى في خوض تجربته الخاصة في حقل قصيدة

النثر. وكذلك بدا محمد الماغوط بعيداً كل البعد عن بعض ثوابت المجلة إذ راح يكتب شعره المنثور من غير أن يلجأ إلى أي نظرية شعرية أو نقدية. وهكذا خرج شوقي أبي شقرا بدوره عن نظام التفاعيل ليباشر في كتابة قصائده المشبعة بالرواء اللبناني والشمم القروي والفكاهة والطرافة والغرابة. ولن يتأخر إدونيس كثيراً عن اعتماد النثر وقصيدته من غير أن يتخلى عن قصيدة التفعيلة التي ما برح يواظب عليها.

جماعة أم أفراد

أحدثت مجلة «شعر» بعد صدورها صدمة في الحياة الشعرية إذ اختارت طريق الثورة والتمرد والشك والرفض، وراحت تبحث عن قصيدة مختلفة في رؤيتها ورؤياها وفي موضوعاتها وأساليبها، وأعادت قراءة التراث على ضوء المعاصرة وكرّست الحرية جوهراً للعمل الشعري. غير أن مبادئها سرعان ما أصبحت (كما أشرنا) ثوابت شبه جامدة وشبه مطلقة بل أصبحت أقرب إلى المقاييس النظرية القائمة بذاتها خصوصاً بعدما راح شعراؤها خلال السنوات اللاحقة يتباعدون بعضهم عن بعض وراحت تجاربهم تختلف بعضها عن بعض. وفيما أمعن إدونيس في التنظير للحداثة قبل أن ينسحب من المجلة في العام ١٩٦٣ كان عدد من الشعراء والكتّاب والنقّاد يمهّدون الطريق نقدياً ونظرياً للثورة الشعرية الحديثة. فإذا ماجد فخري يتحدث عن «الشعر الإنساني الوجودي» ورينيه حبشي عن «الميتافيزياء كحالة من حالات الشعر الاصفى» وإدونيس عن «الكائن الميتافيزيقي الذي يغوص إلى عمق الأعماق» وفؤاد رفقه عن «الفكرة الغيبيّة الكبرى» للقصيدة الحديثة ونديم نعيمة عن «الحياة» التي هي بحسبه «ألف الشعر وياؤه، قالبه ووزنه وقافيته». أما بدر شاكر السيّاب فتمثل الشاعر الحديث في صورة القديس يوحنا وقد افترست عينيه رؤياه وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم.

لم يؤثر انسحاب إدونيس من المجلة في عامها السابع على حركتها ونشاطها فهي استمرت بعده على رغم الانقسام المضمر الذي شهدته قبيل انسحابه بين يوسف الخال وشوقي أبي شقرا من جهة وإدونيس وخالدة السعيد من جهة. ولم يكن لانسحاب إدونيس خلفية سياسية ولا إبداعية وكان بدأ يحس أن ظاهرته ما عادت قابلة للخضوع للغطاء الجماعي، ولم يلبث أن أصدر بعد سنوات قليلة مجلة «مواقف» لتكون منبراً إدونيسياً بامتياز ولكن مفتوحاً أمام التجارب الجديدة والشابة. وقبيل انسحاب إدونيس كان بدأ جو من التململ يهيمن على المجلة. فالشعراء الذين خاضوا المعركة وانتصروا فيها شعروا بأن مهمتهم شارفت نهايتها لا كأفراد وإنما كجماعة. وواضح أن ما ساهم في نهوض المجلة هو المواجهة التي صادفتها والخصومة التي جابهتها والمعارك التي خاضتها على صعد مختلفة. وها هو أنسي الحاج يُعرب في افتتاحية العدد ٢٧ (صيف ١٩٦٣) عن «الحماسة التي خفتت» بعدما «ازداد الوعي».

فالحركة الشعرية انتقلت برأيه بعد شحنتها الأولى إلى مهمة التعميق وباتت أنضج وأشد مسؤولية. ويسأل الحاج في الافتتاحية اللافتة: «أصحيح أن ما ظنناه الكثير هو أقل من القليل وأن بيننا مَن فسدوا وفي وقت قصير وفي عزّ المعركة وصاروا أصناماً؟». ويشجب الحاج التهمة الذاتية: تهمة الأمان والطمأنينة مصرّاً على أن شعراء المجلة ما برحوا يسكنون في «أحشاء الفاجع». وكان جريئاً في نقض مقولة العمل الجماعي وكسر هالة الجماعة التي طُبعت المجلة بها ومما قال: «نحن في الأخير، همّ كل واحد بمفرده. نحن هذا الشاعر وذاك وذلك ولسنا حركة، بمعنى أننا لسنا حزباً. وما ندعوه «شعراء» مجلة «شعر» هو من باب التبسيط ولا معنى شعرياً جدياً له. وكان على هذا الموقف الجريء والصريح أن يؤذن ببدء افتراق الجماعة التي أصبحت مجموعة شعراء وهي ربما هكذا كانت منذ انطلاقتها. فالشعراء الذين اجتمعوا ضمن مشروع واحد لم يستطع مشروعهم أن يذيب خصائصهم في بوتقة واحدة ولا أن يزيل الملامح التي تميّزهم بعضهم عن بعض. ويوسف الخال لم يسعَ أصلاً إلى إنشاء حزب شعري ذي لون واحد ولا إلى الهيمنة على المجلة وشعرائها.

وبدءاً من صيف ١٩٦٣ راحت تلوح في أفق المجلة ملامح أزمة ما. ولم تمضِ أشهر على افتتاحية أنسي الحاج العاصفة حتى كتب عصام محفوظ افتتاحية أخرى عن «الأزمة الشعرية العابرة» مستبقاً توقف المجلة عن الصدور بعد أشهر. وأدرك محفوظ جوهر الأزمة بدوره قائلاً: «لم نكن مدرسة ولا هيئة تبشير ولا مجموعة نزوات ولا عصبة أدب. كنا ضرورة وحقيقة». ويعترف محفوظ: «ما بقي فينا حقاً هو تطرّفنا في التحدي مقدار ما تعب وخفت التحريض في الطرف الآخر. منّا من يئس على صعيد المجلة، ومنّا من بلغ يأسه حد التخلّي». وصدر العدد الأخير من مجلة «شعر» (صيف وخريف ١٩٦٤ - السنة الثامنة) حاملاً «البيان الختامي» وقصيدة وداعية من يوسف الخال في عنوان «الرفاق». وفي البيان الشهير أعلن الخال اصطدام الحركة والمجلة بما سمّاه «جدار اللغة». وكان على المجلة إما أن تخترق الجدار وإما أن تقع صريعة أمامه. أما جدار اللغة فيتمثل في نظر الخال في كونها لغة «تكتب ولا تحكى» وهذا ما جعل الأدب أكاديمياً ضعيف الصلة بالحياة. وفي بيانه أعرب الخال من دون إفصاح عن خيبته من اللغة الفصحى وعن عجزها عن مواصلة الثورة التي كان بدأ بها. وانطلاقاً من البيان باشر الخال تجربته اللغوية الجديدة أو «الولادة الثانية» كما أفاد عنوان كتابه الذي كان فاتحة عهده الجديد، عهد اللغة العربية الحديثة. إلا أن شعراء المجلة لم يسلكوا مسلك الخال اللغوي بل أصرّوا على اللغة الفصحى غير عابئين بأزمة ذلك «الجدار». وبعضهم واصل خطه الإبداعي مضيفاً إلى قديمه جديداً ساطعاً ومتجلّياً. وبدا واضحاً أن الأزمة كانت أزمة يوسف الخال نفسه. وحين أصدر كتابه «الولادة الثانية» في العام ١٩٨٢ انقسم النقّاد حوله فأيّده البعض وأيّد دعوته، ورفضه البعض ونقض نظريته نقضاً علمياً. أما الشعار الذي أعلنه الخال آنذاك فكان: «اكتب

كما تتكلم». والخلل الذي اعترى ذاك الشعار كمن في عدم توطيد الشاعر نظريته توطيداً علمياً.

غير أن مجلة «شعر» لن تلبث أن تعود بعد قرابة ثلاث سنوات من الاحتجاب (شتاء/ ربيع ١٩٦٧) ولكن في صيغة جديدة فلا رئيس تحرير وإنما هيئة تحرير فقط ومن ضمنها: يوسف الخال، فؤاد رفقه، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، عصام محفوظ وسواهم، وتبعاً لصدورها عن «دار النهار» اتسمت المجلة بما يشبه الطابع الصحافي في انفتاحها على أحداث المرحلة وفي اعتمادها بعض المقالات والمراسلات. ولكنها لم تتخلّ لحظة عن الهمّ الإبداعي والنقدي بل شرّعت صفحاتها للقصة والرواية والنصوص المسرحية. ولم تدم المجلة في صيغتها الثانية أكثر من ثلاث سنوات فتوقفت في خريف العام ١٩٧٠ وحمل عددها الأخير الرقم الرابع والأربعين. وكانت هيئة المجلة طمحت في صيغتها الجديدة إلى التحرر من أسر التصنيف والمعايير والثوابت التي أنهكت الصيغة الأولى. وكتب أنسي الحاج افتتاحية «العودة» باسم «هيئة التحرير» داعياً إلى تخطي صنمية الشعر المعاصر بعدما بات يغلب عليه التوالد اللفظي والتجريب الشكلي الصرف والأصوات المستعارة. ودعا أيضاً إلى «التلاقي مع الشعر الآخر في العصر، الشعر الحيّ الذي لا يعيد خلق العالم حيث يعيش، على صورته ومثاله فحسب، بل يصير تفتحاً ويصير حرية ويصير خلاصاً». وبدا الحاج جريئاً في مناداته بجسدية الشعر ولا شعريّته وبحرّيته وتمرّده على الأنماط السائدة، ومما قال: «أجمل جواب عن سؤال »ما هو الشعر؟ هو قولنا: لا نعرف. بل هو قولنا: لا نستطيع أن نعرف. فالطبيعة تتفجّر فينا ولا وقت لدينا لنجفّف الشعر تحت شمس الثقافة المجرّدة. نحن لسنا مثقفين، نحن جسديون. وإذا كنا وضعنا في الشعر فلأننا وضعنا أيضاً في الحب ووضعنا أيضاً في الحرية. والافتتاحية هذه كانت بمثابة البيان الجديد الذي استهلّ عهداً جديداً للمجلة، عهداً لا يسيطر فيه طابع الجماعة وإنما الطابع الفردي لعمل يسعى أن يكون جماعياً.

لا تزال مجلة «شعر» حاضرة وكأن السنوات التي مرّت على انطلاقتها لم تزدها إلا وهجاً. فآثارها ما برحت واضحة في نتاج الشعراء الذين خلفوها، وثورتها ما زالت مستمرة في التجارب الإبداعية الشابة التي تتجدد باستمرار. ولئن شاخت بعض ثوابتها ومنطلقاتها النظرية وبعض تجاربها الإبداعية فإن روحها كحركة ومناخ لا تزال تخيّم فوق خريطة الشعر العربي الراهن.

مداخلات ومناقشات البحث الثالث

❖ المداخلات:

د. بسام الشطي (الكويت):

أود أن أتكلم عما يسمى بالشعرية تعقيبا على ما سمعت حول قصيدة النثر - إن الشعرية لا علاقة لها بالوزن والإيقاع، على أن الإيقاع عنصر مهم وضروري ومطلوب للشعر بله الشعرية. فقصيدة النثر أو قبل قصيدة النثر اطلعنا على نماذج ذكر منها الأستاذ الكريم المتحدث، هي نثرية ولكنها تطفح بالشعر، أي تطفح بالشعرية. نماذج روائية، نماذج لابن عربي، نماذج للنفري، نماذج كثيرة فيها من الشعرية ما فيها ولكنها لم تسم شعراً. أحلام مستغانمي، في كثير مما صنعت في رواياتها نجد هناك روحا شعرية تطفح وتمتلئ بها الرواية. المسألة من وجهة نظري هي مسألة تداخل الأجناس. نعم الشعر يفيد من الرواية والرواية تفيد من الشعر. ولكن ما الحد الجامع المانع للروائي الذي يجب أن يقف عنده ولا يتجاوزه حتى تعد روايته رواية تقوم على السرد؟ وما الحد الجامع المانع للشاعر الذي يستفيد من الرواية ويستفيد من كل الأجناس؟ قصيدة النثر بهذا المسمى تخالف أبسط تعريف جامع مانع، حسب تعبير المناطقة، إذ هي تجمع شيئين في شيء واحد: قصيدة وهي تشير إلى نوع الشعر، ونثر وهي تشير إلى نوع آخر. كثيرة هي النماذج مثلما ذكر الأستاذ الكريم مجنون إلزا. كثيرة هي النماذج التي فيها الشعرية نفسها، بحيث تحس بأن الرواية أو النثر كلاهما معجون بشعر كما ذكر «هتاف الأودية» للريحاني. أنا قرأت هذا العمل الجميل، وأحسست أن فيه شعرية من الطراز الأول، لكن هل يحق لنا أن نسمي هذه قصيدة أم لا؟ هنا المسألة التي ينبغي أن نناقشها. على أنني مؤمن بإفادة الأجناس بعضها من بعض، ولكن لا بد من وجود حد منطقي يوقف كل شيء عند حده ولا يخرجه من تعريفه الجامع المانع.

د. فايز الداية (سورية):

ملحوظتان أو محوران للملحوظات وهي كثيرة جدا ووعدنا بوقت طويل، على أننا قرأنا البحوث من قبل ولكن سنضع في هذه المضائق كلامنا. أولا أحب أن أشير إلى أنني أتحدث من داخلي عن هم النثرية الجديدة وتأصيلها، والبحث عن قوام نقدي يواكبها. لا أقول هذا حتى أبرئ نفسي مما أطلقه الأديب المبدع والمثقف عبده وازن عندما قال بلغة نقدية غريبة على الأوساط «قوم يصبون نار حقدهم» الكلام عن التفعيليين تجاه النثرية، فهذه لغة غريبة. وأنا لا أنضم إلى الفريق الأول حتى لا أتهم ذاك الاتهام. الأمر الآخر هو أن النثرية الجديدة في منعطفها الذي كان في أواخر الخمسينيات أفقدتنا إمكان أن تكون لنا شخصيتنا من داخل لغتنا وتراثنا ومستقبلنا معا (كانت معترضة) ولا أقول ضد (كانت معترضة) ما كانت سائرة فيه قصيدة التفعيلة التي تواصلت مع القديم ونسجت جديدا لجأ النثريون إلى سان برنار وما وراء ذلك وأغفلوا إنجازا عمره ٥٠ سنة مع جبران ومي زيادة والرافعي على اختلاف

المشارب. الرافعي يمكن أن نزعم أنه مثل مي زيادة أو جبران في مشربه الثقافي واللغوي، مع ذلك قدم كتبا في النثرية المبدعة الفنية النابعة من عربيتنا، فكان من الممكن أن يستمر المشروع في إهاب النثر وإبداعاته وجمالياته، دون أن يزج منافسا أو مناطحا للتفعيلة وللأوزان، وما يكون لكل من فروق. أعود وأقول إن استلابنا جعلنا نأخذ دائما ما يقدمه الآخر منجزاً، دون أن نفكر مرة واحدة في أن نستعمل المواد الأولية لننتج منتجا إبداعيا ونقديا في الوقت نفسه. الأودوغنائية ودراما وقصة وملحمة وكلنا يستعمل اليوم وأمس وقبل أمس مسرحية شعرية ومسرحية نثرية، القصة الشعرية، الملحمة الشعرية، والقصة النثرية، ومع ذلك ندرك تماما أن هنالك فروقاً في الأداء والإبداع والتأثير والتلقي ما بين هذين الأمرين. لماذا نقول الغنائية هي هذا فقط، الغنائية تحصر في جانب واحد هو الجانب الموزون، وبالتالي أنا أزج بأي إبداع غنائي بداخل هذا الأمر ألحقه بالشعر الموزون دون أن يأخذ من قوانينه ولا ينضوي في إطاره. الغنائية هي إبداع مميز في الأنواع الشعرية وتكون بإبداعات نثرية وإبداعات شعرية أي موزونة، فالخلط في المصطلح ومتابعة الآخرين - الذين لا يقولون كلاما مقدسا بالتأكيد - هو الذي انحرف بالمسار وأدخلنا في دوامة عمرها خمسون سنة ومازلنا في الموقع نفسه، لهذا أرجو ألا يكون جهد الدكتور محمد عبدالمطلب هو الخطوة الأولى في رحلة السيزيفية لأنه بعد ربع قرن يقول للأسف الشديد النماذج نزلت ولا أرى شيئا ذا قيمة، سأبحث ثانية وسأتحدث ثانية. إذن هذه الحكاية الأولى في حقيقة الغنائية والمفترض أن تكون في إهاب النثرية ومن ثم تكون لها جمالياتها.
ملحوظة سريعة جدا لأن الوقت لا يتيح كثيراً من المناقشة: الدكتور محمد عبدالمطلب بباعه العلمي البلاغي والأسلوبي أراه مرحبا بهذا التأصيل أو بهذه النقدية لهذا النوع الجديد من الإبداع. لا أدري كيف يتحدث عن اللغة وتحولات اللغة بغض النظر عن المنهجية في حكاية المراحل المختلفة للحداثة وعدة حداثات. أقول نتحدث عن دلالة لغوية، فعندما تخرج الظواهر من الدلالة اللغوية لا تبقى لغة، بمعنى عندما أقول هناك تقنيات من السينما والمسرح والصورة وما إلى ذلك فإن هذا لا يعني أن الدلالة جزء من التقنية في الأسلوبية، وعندما أتحدث عن الحروفية فأنا أخرج عن الدلالة أيضا، ومن ثم عندما نقول بالمفردة الدالة هنا تكون مسألة بعيدة جدا لأن المفردة عندما تأتي في نصوص قديمة إنما نقدر أن نحذفها، والسياق يكون دالاً... السياق الملفوظ أو المفهوم أو الإطاري، أما أن تغدو أساسا للتعبير فنجد كلمات متوالية ومتوالية ثم تقول: افهم منها ما تشاء، فهذا أمر يحتاج إلى إعادة نظر. ثم هنالك أمر آخر: أن المتلقي هو الذي يعطي الدلالة، وهذه أمور تراكبت وخرجت على مفهوم الدلالة نفسها، وصارت إما في التقنية وإما خارج اللغة، وهذا أمر يختلف عن الدلالة اللغوية. هناك أمر واحد مر في المحاضرة المكتوبة وهو حكاية الحروفية عند الرازي، الرازي لم يقل بحروفية للفكر، إن حروفاً تتعلق بالفكر وحروفاً تتعلق باللفظ وحروفاً تتعلق بالكتابة. الحقيقة

أن في هذا النص تماثلاً عند ابن سينا والغزالي، وهذا يذهب إلى صناعة الدلالة أو العملية الدلالية التي تقوم على الدال منطوقا أو مكتوبا وعلى الدال التصوري، فالحروف الذهنية هي تشكل الدال في التصور، والمرجعية المادية هي الدال موجودة بالطبيعة، وأما الدال الملفوظ أو المكتوب فهو الثالث: هذا المثلث الذي رتب بعد ألف سنة مما كتب في التراث العربي الإسلامي. إذن هذه النقطة في استشهاد الرازي مدخلها يؤول إلى هذا النهج.

د. سعد البازعي (السعودية):

لدي مجموعة من الأسئلة والملاحظات سأجملها بسرعة احتراما للوقت. أود أولا أن أقول إنني أفدت واستمتعت كثيرا بورقة الدكتور محمد عبدالمطلب، والواقع أنني دهشت إلى حد ما من ملاحظات الأستاذ عبده لأنني لم أقرأ بعض هذه المشكلات في الورقة. لا أدري كيف يمكن التوفيق إلى ما وصل إليه الأستاذ عبده وما في الورقة (كما أثبتت هي على الأقل)، لكن هذا لا يعني أنني لم ألاحظ بعض الملاحظات على الورقة، بعضها يسعى إلى استكمال ما في الورقة بتوضيح من الأستاذ المحاضر، وبعضها ربما يصعب توضيحه، لا أدري. على أي حال تتضمن الورقة في اعتقادي محاولة لاستنباط قوانين أو سمات عامة لقصيدة النثر، وأدى هذا إلى جملة من التعميمات التي لا أدري إذا كان من الممكن فعلا إثباتها، إذا تخيلنا العدد الكبير أو الكم الهائل من قصائد النثر المنتجة في العالم العربي، التي يبدو بعضها خارجا على بعض التعميمات التي أشير إليها، ومنها مثلا قول الدكتور عبدالمطلب إنه في قصيدة النثر لا مرجعية للنص إلا ذاته. أنا في الواقع لا أستطيع أن أفهم هذه المقولة التي وردت في البحث: كيف يمكن لنص ما أن يكون مرجع نفسه؟ أعتقد أنه سيكون منغلقا تماما إذا وصل إلى هذا الحد. أعتقد أن الدلالة لا بد أن تكون نسبية، وإما أن الدكتور عبدالمطلب يقصد أنه أو ينبغي أن يقال: هناك مرجعية يطغى عليها النص ولا يكون النص فقط هو مرجع نفسه. أيضا هناك مقولة وردت في أول البحث حول جماليات النص قال فيها الدكتور عبدالمطلب إن الشعرية في اندفاعها إلى التجريب وتطلعها إلى البكارة أهملت بعض ظواهر الجمالية. والعبارة كما تبدو هنا متعارضة مع ما ذكره في مكان آخر، حيث يقول: «إن قصيدة النثر تؤثر الصحة الجمالية»، فأرى أن هناك تعارضا بين إهمال الجمالية هنا والاعتناء بها في مكان آخر. أيضا بعض المقولات التي سمعتها من الدكتور عبدالمطلب في حديثه في بداية المحاضرة لم تكن في الورقة، لكنها مطروحة للتساؤل، مثل قوله في حديثه عن اللغة العربية: إن اللغات بشكل عام - وليست اللغة العربية وحدها - تنغلق على ذاتها. أنا في الواقع أيضا لا أستطيع أن أفهم هذه العبارة، لأننا نعرف أن اللغة العربية - ككل اللغات - تفاعلت مع اللغات الأخرى، لم تأخذ مفردات فقط إنما أخذت تراكيب بأكملها. ولغتنا العربية هي مزيج، أو جزء منها على الأقل مزيج من هذا التفاعل الحضاري. فإذا كانت اللغات

والحضارات تتفاعل فكيف يمكن للغة أن تظل منغلقة على ذاتها في قوانينها أو في مفرداتها؟! مقولة أخرى أيضا طرحها الدكتور محمد عبدالمطلب تتصل بالحداثة في الغرب حين قال إن الحداثة في الغرب ظهرت في القرن الثامن عشر، بينما في الثقافة العربية ظهرت في القرن الثاني الهجري. المشكلة هنا: مفهوم الحداثة ما هو؟ إذا كانت الحداثة هي الخروج على المألوف السائد في عصر ما، فمن الصعب أن نقول إنها ولدت في القرن الثامن عشر في الغرب، لأن شكسبير خرج على عصره، والذين سبقوه خرجوا أيضا. فالخروج مستمر في كل عصر ولا إبداع من دون الخروج على المألوف أصلا إلا إذا أردنا بالحداثة مصطلحا تاريخيا محدداً، الذي هو (modern-ism مثلا نقول إنها ولدت في عصر التنوير وهكذا. فهذا السؤال أعتقد أنه حول مصطلح الحداثة نفسه... ما المقصود به إذا حددناه بهذا المعنى؟ والشيء نفسه ينسحب على مصطلح الشعرية فهو مصطلح أيضا غير مستقر، وأستخدم في البحث كثيراً مصطلح الشعرية كما ذكر الأستاذ قبل قليل. قد يعني أسس الشعر.. الأسس التي بناء عليها يدرس الشعر، وقد يعني الشاعرية، كما يستخدم أحيانا عندما نقول شعرية المكان أو شعرية الجسد. لكننا أيضا نستخدمه بمعنى فن الشعر أو دراسة الشعر بمعنى القوانين المستنبطة بدراسة الشعر، فبعض العبارات وردت كأنها تعني أحد المعنيين، بينما في مكان آخر وردت كأنها تعني معنى آخر، فأود لو اتضحت هذه الالتباسات في تعليق الدكتور عبدالمطلب.

الشاعرة فاطمة ناعوت (مصر):

سأحاول أن أجمل ملاحظاتي في نقاط ثلاث. لست في معرض الدفاع عن قصيدة النثر فقد قتل هذا الكلام قولا، ولكن سأتكلم عن نقطة واحدة فقط لن أدافع عنها بوصفها فنا، والفن هو في المقام الأول تصارع مع الذائقة القارة الثابتة ومن ثم يحق بل يجب على الفن أن يتطور، ولكن في الكلام عن اللغة تحديداً هو كعب أخيل، فالشعراء الجدد يتهمون من قبل السلفيين دائما بأنهم يهدمون اللغة. ونرى ربطاً مدهشاً وعجيباً بين سلامة اللغة والوزن الخليلي، كأنهما شقان أو شيء واحد، ولكن الملاحظ بالفعل أن الشعراء الجدد هم الذين أعادوا القداسة إلى اللغة. القداسة التي يدافع عنها السلفيون، بمعنى أننا لم نعد نرى شاعرا مجددا أو جديدا - على سبيل المثال لا الحصر - يصرف ممنوعاً من الصرف مثلا تحت حاجة الوزن أو القافية. فالشعراء الجدد في سبيلهم إلى إعادة القدسية إلى النحو والصرف العربي إذا جاز القول. النقطة الثانية أنا أتفق طبعا مع الشاعر عبده وازن على أن الربط بين قصيدة النثر والعولمة هو أمر لم أفهمه في الحقيقة، بل أتجاوز ليس فقط لأن العولمة - كما قال الشاعر عبده وازن - مصطلح جديد، بينما قصيدة النثر موغلة في القدم وأكثر تاريخية، ولكن سأتجاوز وأقول إن العولمة كانت دائما موجودة منذ الأزل، لكن لم يكن قد قعّد لها تنظيريا. العولمة بالمعنى الإيجابي، بمعنى تلاقح الثقافات والانتشارية بين

الفلسفات والحضارات إلى آخره، وإلا فعلى سبيل المثال أمريكا اللاتينية مثلا لم يكن لها أن تبتكر الواقعية السحرية لو لم تطلع على «ألف ليلة وليلة». ولنا في التاريخ أمثلة عدة على هذا ابن رشد مع أرسطو وغيرهما. أيضا الدكتور عبدالمطلب قال إنه يطلع على المنجز العالمي ويأخذ منه ما يناسبه فقط. لا أستطيع أن أفهم هذا الكلام أيضا لأن الاختيار أو الترك من المنجز العالمي هو اختيار فردي، أستطيع القول إنني مدينة لأفلاطون، كما أني مدينة مثلا لابن رشد ومدينة لطاغور، كما أنني مدينة للمعري وهكذا، إذن الاختيار من المنجز البشري هو ملك عام لكل إنسان من حقه أن يختار، أي أن الاختيار فردي وليس جمعياً، فلا أستطيع أن أقول: نحن كعرب نختار ما يناسبنا، فالفن ليس زياً وليس سلوكاً. الفن نشاط ذهني، ومن ثم يجوز جدا وجود الفردية بين شخص وآخر. الشعر بالتحديد هو نشاط فردي تماما، لدرجة أن مصطلح أيديل الشعري، أنا لا أستطيع أن أفهمه أيضا، لأن الشعر الواحد من قصيدة إلى أخرى تجده مختلفا، فكيف تجمع زمرة من الشعراء لمجرد أنهم ينتمون إلى عقد واحد وهكذا؟ النقطة الثالثة هي أنني مازلت أرى خلطا رهيبا بين مفاهيم الإيقاع والموسيقى والتفعيلة الخليلية، ذلك أن هذا الربط الدائم يضعني في حيرة: الموسيقى أولا أوسع جدا من الإيقاع، ولن أخوض في هذا كثيرا، فالموسيقى أوسع من الإيقاع بمعنى أن الإيقاع يحتوي أيضا موسيقى. الإيقاع جزء من تركيبة الإنسان، حيث لا شيء في الوجود على الإطلاق، من موجودات أو كائنات حية، يخلو من الإيقاع، سواء كان إيقاعاً بصرياً أو إيقاعاً سمعياً، وثمة إيقاع إدراكي، أي لا يستطيع الإنسان أن يقبض عليه بحواسه الخمس، وهو ما أطلق عليه البعض تعبير «إيقاع لا حواسي». الإنسان خلال المراحل الثلاث التي يمر بها في أثناء النوم يتبدل عليه الإيقاع إلى أن يدخل من المرحلة السطحية إلى المرحلة الأعمق وهذا كلام طبيعي معروف للجميع، ولذلك هذه الجملة العربية السليمة، الجملة العربية النحوية لو قيلت صحيحة، بلا لحن وبلا خطأ، فهي تحمل قدرا من الموسيقى، وليس فقط التفعيلة الخليلية بوصفها اقتراحاً، فقط أحد اقتراحات الموسيقى.

د. أحمد الطراونة (الأردن):

في البداية أود أن أشير إلى ملاحظة برزت في مستهل حديث الدكتور محمد عبدالمطلب. إن حديثه كان خطوة استباقية يمكن أن نسميها تعقيباً على التعقيب، في محاولة للإجابة عن كثير مما ظهر في ورقة الأستاذ عبده وازن في التعقيب. وأنا هنا سأبين الرأي في ما كنت قد كتبت وما عدلت عنه عند بدء الحديث عن هذا الموضوع. أنا أؤيد الباحث فيما ذهب إليه من الرجوع إلى المدونة التراثية في رصد التحولات في اللغة الشعرية، لأن هذه التحولات لها أساس، وبالتالي عندما نتحدث عن الركائز الأربع أو الأقاليم الأربعة التي يدور بينها هذا التحول، من الظهور والضمور والوضوح والانكشاف والاقتراب والانفراج والابتعاد في معمار اللغة الشعرية، إنما يعيدنا إلى

تعريف أرسطو عندما عرف الشعر فقال «كلام موزون مقفى ومخيل»، فركز على الخيال كأساس في الشعر، وهنا لمست ملاحظة جيدة هي الفرق بين الكلام واللغة، فإذا كانت اللغة سلوكاً، فالكلام هو قواعد وضوابط هذا السلوك، وبالتالي نميل إلى اللغة الشعرية ذات القواعد المنضبطة، وليس بالكلام المرسل الذي لا يحده شيء، وأنا أريد هنا أن أشير إلى أنه لابد من الجمع بين الأمرين: العودة إلى المدونة التراثية، برصد التحولات التي بدأت من خضوع اللغة للإيقاع والموسيقى، فيما يسمى بالضرورة الشعرية التي كتب عنها العديد: ابن العصفور وابن قزاز والقيرواني، وأجازوا للشعراء ما لم يجيزوا لغيرهم، احتراما لقواعد الموسيقى والإيقاع، حتى لا يختل الميزان الشعري. ثم إن الشعراء أنفسهم قد انقلبوا في كثير من الحالات إلى المعمار العروضي بما فيه من الزحافات والعلل والشطر والجزر وما شابه ذلك. الآن نتحدث عن اللغة ونتحدث عن الشعرية. وأنا لا أريد أن أتحدث عن الشعرية هنا بصفتها صفة للغة، لأن هذا الموضوع لم يلق البحث الكافي، فأتحدث عن الشعرية بالمصطلح الإنجليزي إذا كان الإخوان تركوا المصطلح الفرنسي (file poetivism). وأتحدث عن الشعرية هنا ليس من خلال الخواص في العلاقة بين المتلقي والمبدع، ولكن من خلال الخواص الداخلية للشعرية، المنضوية على ما يسمى بالانزياح والإضمار والمواربة للخروج عن الكلام العادي، وفي أحد أحاديثنا غضب أحدهم مني، لأنني قلت إن هنالك قصائد في الشعر الجاهلي ليس فيها «شعرية»، لأنها كلام عادي يستطيع أن يقوله أي شخص. يعني عندما يقول عمرو بن كلثوم في بيته المشهور:

«ألا يجهلن أحد علينا

فنجهل فوق جهل الجاهلينا»؟

يقول كلاما يسمع في السوق، وهو خلاف ما يقوله زهير: «تنازعها المها شبها»، بمعنى أن المعيار الشعري هو معيار لا بد من العودة فيه إلى المصطلحات النقدية، وأنا أريد أن أشير إلى ما كتبه تودروف في تداخل الأجناس في كتابه «جامع النص». هنا تحدث الإخوان عن الرواية... حد الرواية وحد الشعر وحد قصيدة النثر، هذه الحدود الفاصلة، هنالك نظريات تطرح الآن بتداخل الأجناس الأدبية، وأن الشعرية لايمكن أن تظهر في الرواية، ولكي نميز بين الشعرية والشاعرية: الشاعرية هي وصف الحالة الباعثة للشعر، وأما الشعرية فهي الخاصية الداخلية للشعر. كما أود أن أشير إلى نقطة مهمة جدا فيما يتعلق بالتخلي عن الإيقاع والموسيقى لمصلحة قصيدة النثر. هي أنه يأتي في سياق الحداثة في التأثر بالأداء الغربي، لكن هنالك نقطة بارزة جدا يجب ألا تغيب عنا: إننا ننتقل هذه الأيام من حضارة الكلمة إلى حضارة الصورة بظهور وسائل التقنية الحديثة الآن، فلم تعد الكلمة ذات أثر بقدر ما للصورة من أثر، وهذه أيضا مهمة جدا يجب ألا تغيب عنا في دراستنا لتحولات اللغة الشعرية في الراهن في هذه الأيام.

د. نسيم الخوري (لبنان):

اسمحوا لي، أريد أن آخذ وقتا ربما أكثر من غيري. أولا بشأن تحولات اللغة، سواء كانت اللغة شعرية أو غير شعرية، يمكن القول إن التحول يحمل معنى التطور، أي يحمل حركة الزمان. مسألة أساسية لا نأخذها بعين الاعتبار، ونحن في هذه الندوة تتحول اللغة العربية على مختلف المستويات، وأعتقد أن أفضل من كتب في هذا المجال من مائة سنة تقريبا هو جوزيف فاندريل في كتابه «اللغة»، وهو أول من تنبأ أو تصور بأننا حتما واصلون إلى لغة عالمية. اليوم يمكن أن نكتب قصيدة حديثة بثلاث أو أربع لغات. العربية والفرنسية والإنجليزية والإسبانية مثلا. أي أننا نعيش المرحلة التي عاشها جوزيف فاندريل، ولكنها بشكل مختلف يبدو لي منذ الصباح حتى الآن.هناك إشكالية.. أنا لا أحب المصطلحات، وإن كنا جميعا نعمل بالمصطلحات، لأن المصطلح جامد، وأنا مع التحول. فلا يمكن (تعليقا على كلام الدكتور عبدالمطلب) أن نتكلم عن التحول ونؤطر أي مسألة. الشعر لا يؤطر، فأنا مثلا أول ملاحظة قفزت إلى ذهني أنني عندما أنقل نصاً من لغة إلى لغة، لو مرت أمامي مثلا كلمة «خنزير» فلن أتوقف عندها، ولكن أنت تتكلم لغة. أنت تفرق تفريقاً كاملاً، لا يجوز بين اللغة والكلام في آخر المطاف لو قرأت فاندريل. وأضيف إلى الأسئلة التي طرحها الأستاذ عبده مجموعة من الأسئلة تضعنا أمام زمنين: الماضي والحاضر أو المستقبل، لا نستطيع، إذ كيف أجمع أنا في هاتين الورقتين، سواء الورقة التي قدمتها أو التعقيب الذي قدمه الأخ وازن. عندنا جريماس، فهل أحد يسمعنا جريماس؟ سمعنا قدامة بن جعفر، ابن رشيق، بارت ستان بوبيزز. إذن هناك خليط من الأسماء والأفكار التي في واقع الحال مهما اجتهدنا بالمعنى النقدي لا يمكن أن نعدها ونقدمها بشكل حقيقي، وأخلص من هذا الكلام إلى أنني كتبت على طرف الورقة أنه «ليس كل معاصر جديداً»، وكل جديد يجب أن يحمل إضافة حتمية إلى القديم كي يصبح جديداً. وليس أيضا كل جديد معاصراً، بل كل حديث يفترض أن يحمل شيئا من الجدة من دون أن نحذف مفهوم الزمان بهذا المعنى، الزمان المتحول الذي كسر الألسنة، وكسر ويكسر الإنسان، والإنسان لسان في نهاية المطاف. والحداثة بهذا المعنى هي الإبداع المتحول، اللغة المتحولة لضرورات الإبداع، وأفضل من أشار إليه الأستاذ عبده هو الكلام الذي أسسه حقيقة. يعني نحن نغلف مسألة الترجمة لريلشاه، الذي اعتبر أن الحداثة هي اللغة، هي البحث عن عالم هو بحاجة دائمة إلى البحث... لا تنتهي. بهذا المعنى أنا أقول دعني أستعر ملاحظة فندريل، هذا العملاق في هذا المجال، الذي شبه الكلام بالنهر. أنت يا سيدي لا تستطيع إلا أن تغطس في النهر.. وإما أن تبقى على ضفة النهر. لا تستطيع أن تقف في النهر... لا تستطيع أن تتكلم عن السباحة وأنت لست في الماء. أتمنى أن نصل إلى تلمس بعض المصطلحات دون أن نجعل من خلق المصطلحات نوعاً من التأطير. هناك ملاحظة مهمة، وإن كانت خارج الموضوع، ولكن يفترض ألا نغفلها في مداولات الندوة، جرى نقاش صباحا بين زميلنا الدكتور شربل داغر وزميلنا

الأستاذ عبدالمعطي حجازي حول «الصمت» و«البياض». وأنا حاولت أن أوضح ما أفهم في هذا الموضوع، ولأن الموضوع مهم أتمنى أن يدخل ضمن أدبيات الندوة، وقد أسميناه «البياض المقروء»، فقد بدأ في الفن، الفن الذي كان يرسم النساء عاريات، أي يترك مجالاً للبياض كي يتمكن المشاهد من أن يشارك الفنان في قراءة الخط. فمثلا عندما تكتب الشاعرة جميلة الماجري قصيدة وتترك لي بياضا، فإنها تدعوني لكي أشارك في قراءة بياضها، أي قراءة مخيلتها من أجل إزالة المسافات بين القارئ أو المشاهد والعمل الإبداعي، هذا هو التفسير البسيط. هناك كلمة أخيرة، عندما قلت إنني أشعر كأنني في عام ١٩٧٠، لم أكن أقصد الانتقاص من قيمة هذا مطلقا. عام ١٩٧٠ كان يحمل البذور الحقيقية، وأشرت إلى عاصمتين أساسيتين هما القاهرة وتونس، وربما دمشق، وهناك إغفال حقيقي لمجموعة من العواصم، وقسمت العواصم إلى مجموعتين: العواصم الإقليمية الكبرى والعواصم العادية الصغيرة. فقلت إننا لكي نخرج من هذا الخطاب الذي نسمعه منذ ثلاثين سنة، ليتنا نسمع فعلا بعض الأمور الموجودة في عواصم أخرى ولا نعرفها - أنا على الأقل لا أعرفها. سأقول أمراً بسيطاً لا يتعلق بمسألة ١٩٧٠، فأنا مازلت أشعر كأنني في كلية التربية أمامي أدونيس وخليل حاوي ومجلة شعر ومواقف وكلامنا نفسه بالأجواء لم يتغير أمامنا شيء.

د. عبدالكريم كاصد (العراق):

الحقيقة أن الآراء كثيرة والاجتهادات كثيرة، ولكنني أجد في نفسي ريبة وخشية من الإطلاق، وأجد أن هذا الإطلاق هو امتداد لهذه الثقافة التي تكاد تكون بديلا للموروث الذهني. أنا شخصيا لا أفهم ماذا يعني - وآسف لأن ملاحظاتي تكاد تكون سلبية إزاء المحاضر الكريم - إن الهدف الأصيل للغة المثالية هو التوصيل، بينما تخلت لغة الشعر عن هذا الهدف، أو أنها لم تجعله هدفا مركزيا لها. فهذا إطلاق، وهنالك تردد في هذا الإطلاق في هذين السطرين، ولكن هذا الإطلاق سرعان ما يتخذ شكله الأبعد عندما يعتبر أن الداخل والخارج منفصلان لدى الشاعر... كيف؟ وما الدلالات على ذلك؟ أشهر الفلسفات باختلافها من الماركسية إلى فويل لا تدعي ذلك ولا تقول بذلك، وحتى الحداثيون. هنالك اختلاف كبير جدا. فالماركسية معروفة علاقتها، ولكن ناقداً شهيراً مثل إجلتين يعتبر أن فرويت هو أكثر من الماركسية تأكيدا على علاقة الإنسان بالخارج. ثم استمر في هذا الإطلاق شيئا فشيئا إلى شعرية الكتابة واحتقار الشفاهي. فلماذا يُحتقرالشفاهي؟ وكيف؟ وما الدلالة على ذلك؟ وما البراهين على ذلك؟ الشعر الأوروبي الآن كله ينزع إلى الشعر الشفاهي، وهذه النزعة الشفاهية أيضا ترجع حتى عند الحداثيين إلى الأشكال الكلاسيكية القديمة مثل: الهايكو، السونيت، السليفوبلات، دورمان، ألبرت لو، وكذلك بالنسبة إلى الشاعر الفرنسي أراجون في عودته إلى السونيت، حتى سنجر بيرس، أيضا في كثير من شعره. وهذا الإطلاق يعني أن شعرية الكتابة الآن غير متحققة، وكل الشعراء الآن في أوروبا ليس بينهم شاعر

صغيرأو كبير لا يوجد له "C.D" أو كاسيتات، ولهم زيارات خلال الأسبوع إلى الطلاب للإلقاء الشفاهي، وهنالك أيضا شعراء كبار يؤكدون الموروث الشعبي والشفاهي، ومحاورة الشعر الحديث، واستيعاب هذه التجارب الشفاهية. وكذلك فيما يتعلق بمرجعية النص، فهذا حديث من الصعب أن أتقبله في محاضرة أو يتقبله ناس أفنوا حياتهم في القراءة. مرجعية النص الآن يدور حولها حوار لا حد له ولا آخر، سواء في الشعر أو في الفلسفة. بالنسبة إلى الحداثة مرة يقول المحاضر الكريم إن قصيدة الحداثة أوغلت في اعتماد المتلقي اعتمادا مركزيا، فما «قصيدة الحداثة هذه»؟ لا ندري! ثم يستثني بعد ذلك ويقول استبعدت قصيدة النثر المتلقي من حساباتها. فإذا كانت قصيدة النثر استبعدت المتلقي من حساباتها، فلماذا تشارك جماهير عريضة من شعراء ما يسمى بقصيدة النثر في المنتديات وفي الإلقاء؟ ثم هنالك منطلقات أخرى، مثل أن الأذن العادية لم تتعود الإيقاع الحرفي. كيف لم تتعود الأذن الإيقاع الحرفي مع أننا في القرآن نجد هذا النثر الإيقاعي الهائل، ثم كيف تتمدد الموسيقى بالعروض؟ أتمنى أن تكون هنالك عودة إلى دراسات خاصة. المدخل إلى أشعار العرب في فهم الموسيقى الشعرية بشكل آخر واختلاف الشعراء الكلاسيكيين. ثم هنالك الحديث عن الأذن العربية وهذا الإطلاق، وأيضا عن التصوف حيث يقول: إنه يريد أن يضع الشعر العربي بالمشاهد والرؤيا، فإن الرؤيا تتسلط على العالم جملة، في حين تتسلط المشاهدة على الجوهري في هذا العالم. فابن عربي لا يقول هكذا، هذه ظواهر، الظواهر هي ما يؤدي إلى الجوهر. والعجيب والمفارقة الغريبة أن الذين تتناولهم في هذه الدراسة هم شعراء تفعيليون، أو أكثرهم. وقصيدة النثر هي جزء من نشاطهم في الحقيقة. قاسم حداد، حلمي سالم، والشعراء كلهم ما عدا اثنين أو ثلاثة. وأنت أيضا يا عزيزي الدكتور محمد عبدالمطلب تتهم وتقول إن هنالك من يدعون الرداءة وبعضهم يتحججون بالرداءة بقصيدة النثر، ولكن النماذج التي أتيت بها - ما عدا القليل منها - ليس فيها حقا ما تذكر: إن فيها شيئا من التخطي، نصوص بسيطة جدا حتى يمكن لطلاب المدارس أن يكتبوها.

أ. عباس بيضون (لبنان):

ما أقوله أن هناك ثلاث ملاحظات علي أن أعالجها بسرعة. أما الملاحظة الأولى فهي أن ما أقوله نقاش في نقاش بالواقع، وهو جواب على متناقشين أكثر منه جوابا على متحدثين. هل هناك مسألة استنساخ عن الغرب؟ الشعر لا يستنسخ عندما ننقل شيئا من لغة إلى لغة أخرى مختلفة عنها تماما، فنحن لا نفعل سوى أننا نوقظ حساسية جديدة في هذه اللغة، نخلق شيئا في هذه اللغة. عندما ننقل من لغة أخرى فإننا نجد ذريعة لنعالج لغتنا. ثانيا فيما يتعلق بما قلت صباحا إن النقاد ينصبون أحيانا أنفسهم مؤرخين، وهنا أجد أنهم ينصبون أنفسهم قبل كل شيء حكاما. يقولون إن هناك نصوصا رديئة في قصيدة النثر، وفي قصيدة التفعيلة، أو في أي شيء. فما

هو مثالنا؟ وما هو مقياسنا؟ وحين نتكلم عن اللغة، فأي لغة نقصد؟ وحينما نتكلم عن الشعر فأي شعر نقصد؟ وعلى ماذا نقيس؟ ثم إن مرادنا هنا ليس قصيدة بعينها رميناها ويحق لنا أن نرميها. فنحن قراء يحق لنا أن نقرأ وألا نقرأ. وإنما يعني مرادنا في غالب الأحيان أنماطاً من الكتابة. هناك من يشق عليه أن يجد مثلا قصيدة بلا صورة، بالمعنى الكلاسيكي للكلمة.. هناك شعراء وهناك نقاد يشق عليهم أن يقرأوا قصيدة سردية. هنا أنت تصادر أنواعاً وتصادر اتجاهات عمليا. ثم كيف نبيح ونتيح لأنفسنا أن نتكلم كحكام على الشعر في لحظة يتعرض فيها تعريف الشعر لخضة هائلة ولاضطراب هائل في العالم كله. وهناك إعادة تعريف للصلة بين الشعر والنثر، الصلة بين الشفهي والكتابي، الصلة بين الشعر والتاريخ، الصلة بين الشعر والفلسفة، الصلة بين الشعر والخارج، الصلة بين الشعر والسينما. نحن الآن نجد شعراء إيطاليين وشعراء عرباً وغير عرب يدمجون المقال بالشعر، ويكتبون أشعارا هي بين المقالة والشعر، عندما أتحدث عن رينيه شار هل قرأتم مثلا له أشعاراً عن رسامين هي تدمج بين النقد التشكيلي والشعر؟ لا أريد أن أعطي أمثلة من هنا وهناك، وإنما أريد أن أقول إن الشعر الآن في حالة اضطراب كلي وتعريفه يمر بحالة مراجعة كلية. ومن العبث أن نقيم من أنفسنا حكاما، بل علينا أن نكتفي فقط بأن نكتب ما نستطيعه وأن نقرأ ما نستطيعه ولنترك الحكم لغيرنا. ثالثا وأخيرا، هناك دائما قضية اسمها استئناف البدء. استئناف البدء في ثقافتنا يعني أننا نستطيع أن نطرح خارجا خمسين سنة أو ستين سنة أو مائة سنة، وأن نبدأ من جديد. عندما نتحدث عن قصيدة النثر بوصفها غير مشروعة، فلن نفعل شيئاً آخر سوى أن نقول.. غير أننا علينا دائما أن نعود إلى البدء، إلى ما قبل قصيدة النثر. قصيدة النثر وجدت، والآن علينا ألا ننسى أن خمسين أو ستين سنة وجدت، وأننا لا نستطيع أن نطرحها خارجا. والغريب أن هذه العقلية هي عقلية «بن لادنية»، بمعنى أن الأصوليين يقولون: اطرحوا - كل فترة - الاستعمار خارجا وابدأوا من قبل مرحلة الاستعمار. هذه عقلية كاملة وقائمة بذاتها في الشعر وفي غيره... وشكرا.

د. سيد البحراوي (مصر):

ثلاثة مصطلحات أرى أنه لا يجوز المرور من دون تدقيقها. في شأن مفهوم القصيدة في التراث العربي هناك تمييز بين الشعر والقصيدة. الشعر مفتوح ومعظم جهود النقاد اشتغلت عليه، ولكن هناك مفهوما دقيقا في مصطلح القصيدة يقول إن القصيدة مجموعة من الأبيات لا تزيد على عشرة، وفي رأي آخر سبعة تشترك معا في الوزن والقافية والضرب، طبعا هناك تفصيلات أخرى في الموضوع، لكن ما يهمني هنا أن تحديد القصيدة بعدد من الأبيات، سواء كان سبعة أو عشرة أو خمسين أو مائة يعنى أن القصيدة شكل مكتمل، أما الشعر فهو مفتوح، يمكن أن يكتب فيه الشاعر آلاف الأبيات من دون أن يغلق القصيدة، وأنا أعتقد أن قصيدة النثر قد استفادت من

هذا المفهوم في تسمية نفسها باسم القصيدة. فهي نص مكتمل مغلق يقوم على علاقات قد تكون مغايرة عن علاقات المجاورة أو التراكم الموجودة في القصيدة التقليدية. تقوم على المفارقة والدراما ... إلى آخره، لكن المهم هو الاكتمال والإحكام في البناء، هذا هو الأمر الأول. الأمر الثاني مصطلح العلاقة بين الموسيقى والإيقاع، مصطلح الإيقاع هو مصطلح من علم الموسيقى ومن فن الموسيقى.. الإيقاع هو الشق الزماني في الموسيقى، تتابع لظاهرة صوتية معينة على مسافات زمنية معينة، وبالتالي هو جزء من الموسيقى الخالصة. الجزء الثاني هو اللحنية أو (altomality) هذا في الاستخدام الاصطلاحي في داخل علم الموسيقى، بعد ذلك نأخذ المصطلح لنستخدمه في الشعر أو في الفن التشكيلي أو غيرهما، فهذا أمر مختلف، لكن ينبغي أن يظل في أذهاننا الأصل الاصطلاحي للإيقاع أنه شق من الموسيقى. المصطلح الثالث متعلق بالحداثة، ذلك أن مصطلح الحداثة نحن للأسف الشديد نترجم بكلمة حداثة مصطلحين وليس مصطلحاً واحداً (modernity) و(modernism) وبالتالي (modern-ism هي مجموعة من الخصائص الفنية إذا توافرت في ظاهرة فنية معينة يجوز أن نسميها كذلك. وبالتالي من وجهة نظري لا يجوز أن نسمي قصيدة النثر بالحداثة لأن هذه الملامح بالـ (copisim) أو المستقبلية أو غيرهما لا تنطبق على قصيدة النثر، كذلك من باب أولى ألا أسمي ما حدث في القرن الثاني الهجري حداثة لأنه مجرد تجديد، وهنا ملاحظة على الهامش لكلام الدكتور محمد عبدالمطلب: لماذا تتغافل الثورة التي كانت موجودة فعلا في الفكر الديني في ذلك الوقت؟ لم تكن حركة التجديد في الشعر منفصلة عن المعتزلة والخوارج والشيعة وأهل السنة... إلى آخره.

د. وهب رومية (سورية):

لقد سمعت في هذا الحديث الطويل كثيرا من أحكام القيمة، وأوشك أن يستقر في ذهني أن ثمة تطابقاً بين التطور في العلم والتطور في الفن، بمعنى أن التطور العلمي هو على وجه الضرورة واللزوم تطور نحو الأفضل، أما التطور في الفن فلا يعني على الإطلاق أنه أفضل من السابق على وجه الضرورة واللزوم، فقد يكون أفضل وقد يكون أردأ، ولهذا أرجو أن نتنبه إلى هذه القضية، فلا يعني وجود موسيقى الجاز الآن أنها أفضل من الموسيقى الكلاسيكية، ولكن الأدوية التي يتناولها مريض السرطان الآن أفضل من الأدوية التي كان يأخذها منذ عشرين عاما.

أ. بدر الرفاعي (الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -الكويت):

طبعا نحن مازلنا في اليوم الأول، ومازلنا عند سؤال الشعر العربي الحديث من أين؟ ولهذا السبب نجد الخلافات في وجهات النظر والآراء تتعدد، وربما يبدو الخلاف أكثر من الاتفاق بسبب أن الندوة حتى الآن لم تكتمل، وحينما وضعت اللجنة المختصة تصميم هذه الندوة أعددنا هذه الأسئلة في الذهن، واضعين في الاعتبار أن هذا الموضوع شائك وطويل، وبالتالي نسعى بقدر الإمكان إلى أن يكفي الوقت لمناقشة

ثلاثة أبعاد من هذا الموضوع، ولهذا السبب نجد أننا نطيل في الحديث، لأن كل محور - كما أعتقد - يحتاج إلى ندوة مختصة، وبالتالي من الواضح أننا لو فتحنا المجال للحديث فلن نصل إلى اتفاق، ولكن القصد من هذا النقاش هو فقط إضاءة الجانب الرئيسي، وهو جانبا النشأة والبدء، يعني هذا الشيء حديث نريد أن نعرف كيف بدأ والتاريخ دائما مثار خلافات في كل الأمور، سواء في تاريخ الآداب وتاريخ الشعوب إلى آخره، وحتى في تاريخ العلم هناك خلافات، فالتاريخ لا يتم الاتفاق عليه، ومع ذلك فإن هذه الخلافات وهذه الآراء قد توصلنا في بعض الأحيان إلى شيء. وأتمنى طبعا أن توصلنا إلى ما نريد. هناك ملاحظة في تعقيب الأخ عبده وازن المثير جدا: الصراع بين التيار (إذا جاز التعبير) التقليدي وتيار القصيدة الحديثة، في النهاية يصف هذا الصراع ولا يجد له سبباً إلا تعنت هذا الجانب وتمرد الجانب الآخر، بينما هناك شيء جوهري لاحظته في هذه الورقة، ربما كان مفتاحها هو كلمة اختاروا، بمعنى أنه في الغرب الآن انتهى هذا الصراع... انتهى الآن، وما عاد الموضوع أن تختار التفعيلة أو تختار الوزن أو تختار النثر. لقد حسم هذا الموضوع في الحضارات الأخرى، ونحن مازلنا في مدارج التقدم مازلنا نعيد السؤال نفسه ونكرره، ربما لهذا السبب لاحظ الدكتور نسيم أننا نتكلم عن مواضيع يبدو أنها كانت المواضيع نفسها سنة ١٩٧٠، ما أثار حفيظة الأخ طالب، ومن هنا نشأ الخلاف، وهذا صحيح، يعني نحن مازلنا نناقش قضايا قديمة انتهى العالم منها، ونحن مازلنا نناقشها لأننا لم نتعلم الاختيار وحرية الاختيار. الحرية بتعريفها أنها حرية الاختيار، وهذا الشيء غير معروف في حضارتنا التي هي حضارة قمع. الديموقراطية إنجاز أوروبي، وهي إنجاز الطبقة البورجوازية الصاعدة، وفرضت هذه الديموقراطية بمعنى الحرية، حرية الاختيار، هذا الشعار الأساسي. لهذا السبب يستطيع الشاعر أن يختار ما يشاء، يستطيع الفنان أن يختار ما يشاء من مدارس، من شكل، من تعبير، والكل يستطيعون أن يختاروا ما يشاءون في ظل خيمة الديموقراطية الغربية التي قد لا تكون متكاملة، وقد لا تكون أمراً مثالياً، ولكنها تبقى أحسن ما أنجزته البشرية حتى الآن. ومن لديه نموذج غير هذا النموذج الديموقراطي الغربي فليأت به.

نحن لا نريد أن نتعلم الديموقراطية، لا نريد أن نمارسها، ولا نريد أن نتقبلها أصلا، ربما لأننا لم ننتجها. ولهذا السبب ستفرض علينا فرضا، وستظل العقلية والروح القديمة التقليدية تجعلاننا دائما نعالج ونناقش أموراً قديمة حسمت عند الآخرين، ونحن لا نزال نتصارع عليها. حقيقة ما أوحى إلي بكل هذه الأمور هو المداخلة الجيدة في هذا التعقيب ومقارنة حسم هذا الموضوع في الغرب الديموقراطي، واستمرار هذا الجدل العقيم في «الشرق الاستبدادي».

تعليق الدكتور محمد عبدالمطلب على المداخلات:

الحقيقة أن الرد يحتاج إلى ندوة جديدة، لكنني سأعتمد النمط التلغرافي في

ردودي، بالنسبة إلى الصديق عبده وازن سأتجاوز عن كثير من الأشياء، لأنني لو رددت عليه فسأعيد الدراسة كلها. لكنني فقط أريد أن أقول إن اتهام قصيدة النثر بالرداءة رددت عليه، وقلت الرداءة ملازمة للشعرية العربية منذ أن ظهرت حتى يومنا هذا، بل هي الأجناس غير الشعرية أكثر من الشعرية، فهذه التهمة يتخذها أعداء قصيدة النثر تكأة يحتجون بها وهم ينسون الرداءة القديمة. الشيء الآخر هو أن الشعر المرسل – ياأستاذ عبده – هو الشعر الموزون غير المقفى، لكن ما كتبه الريحاني هو شعر منثور، وهذا مصطلح ثابت راسخ. الشعر المرسل شعر موزون غير مقفى، وأظن أن الأستاذ عبدالمعطي حجازي موجود هنا وهو حكم. أما بالنسبة إلى قصيدة «المزامير» لمحمود درويش، فقد عملت لها دراسة طويلة و«الجواشن» لقاسم عملت لها دراسة على شبكة الإنترنت منشورة، وهي كبيرة جدا. الدكتور بسام، مصطلح قضية نسج مع التناقض.. هذه المسألة ليت الأمين العام يتكرم بأن يحدد بعد ذلك ندوة لقصيدة النثر، هذه الآن أصبحت في كل مكان بالعالم العربي تشغل الناس وتحتاج إلى حسم، والحسم لن يتحقق إلا بندوة خاصة بقصيدة النثر فقط، أتمنى من المجلس الوطني أن يقيم مثل هذه الندوة حتى تحسم القضية إلى حد ما، لأننا مازلنا في خلاف حولها. وعن التناقض، طبعا لا تناقض إطلاقا، فقصيدة ونثر لا تناقض بينهما، فنحن لو استحضرنا كلمة أبو حيان التوحيدي «في الشعر نثر من وجه وفي النثر شعر من وجه ولولا ذلك ما حلا وحسن». هذا الكلام من مئات السنين عن التداخل بين القصيدة والنثر. قال الدكتور سيد الآن عن المفهوم العروضي: إن المفهوم المعجمي هو ما طال من الكلام وحسن بما فيه القصيدة والنثر، ففي المفهوم المعجمي لا تناقض بين المصطلحين، إنما هذه المسألة تحسم بكلمة أو كلمتين. دكتور فايز، الكلام عن المفردة والنص. الرازي واضح كما وضوح الشمس عندما يقول: «فالحروف الفكرية هي صور روحانية في أفكار النفوس»، أعتقد أن هذا كلام لا يحتاج إلى تأويل أو تفسير حتى عبدالقادر جنيد قال إن اللغة تبدأ في الفكر ثم تنتقل إلى الصياغة، وهكذا قال الرازي في جملته. أما المفردة فهذا هو التجديد، المفردة في اللغة العربية لا تفيد. هذا مبدأ لغوي وبلاغي قديم. أما شعراء الحداثة فقد تمردوا على هذه القاعدة. ويقول لك «محمد» فلو قلت له «مبتدأ» كان خطأ، لأنه مبتدأ ولا خبر. أنا أقصد محمد فقط لا أقصد هذا محمد ولا أقصد محمد هذا، فهذا نوع من التمرد الصحيح لغويا هو لا يخطئ لغويا على كل حال إنما بلاغيا نعتبره مخطئاً لكن نحويا ليس مخطئاً. الدكتور سعد، الحقيقة كل الذي أستطيع أن أقوله هو أنني أشكره على مداخلته وقد أضاف بمداخلته كلاما لا يمكن أن نرد عليه هو الفرق فقط بين الشعرية الشعرية والشاعرية الشعرية، هي صفة بالذات والشاعرية صفة بالصيغة فقط. شكرا للدكتور أحمد الطراونة أيضا. الصديقة فاطمة نعوت، الحقيقة لم أستوعب من كلامها إلا الإيقاع والموسيقى، وقد تكفل الدكتور سيد البحراوي بالكلام عن الإيقاع والموسيقى خارج

الشعر، أما داخل الشعر فالموسيقى هي الوزن العروضي: أما الإيقاع فهو الوزن العروضي وغير الوزن العروضي، حروف وزن صرفي وزن بديعي... إلى آخره، فهو داخل الشعر الإيقاع أهم من الموسيقى، خارج الشعر الموسيقى أهم من العروض. أما سلامة اللغة والرد الخليلي فمن قال إن الشعراء العرب القدامى كلهم أخضعوا اللغة للوزن العروضي، فضلوا الوزن على اللغة، ومن ثم جاءت الضرورة الشعرية، وهذه قاعدة معروفة وتعرف قصة الفرزدق:

وعض زمان يابن مروان لم يدع
من المال إلا مُسْحتاً أو مجلفُ

قال علام قصدت... فالشعراء كانوا يتحدون اللغة بحساب الإيقاع الشعري. الدكتور نسيم، اللغة والكلام، يعني الكلام، سوسير قال إنه أصبح من البديهيات التي لا تحتاج إلى نقاش الآن. دكتور عبدالكريم قاسم، هدف اللغة التوصيل، كل من تحدثوا عن اللغة قالوا إن هدفها التوصيل. أما في الشعر فلا تهدف إلى التوصيل. اللغة تهدف إلى ذاتها. لو أنك جئت لي بأجمل الأبيات الشعرية فستجد أن المعنى مطروح بالطريق، جمالية الشعر في كيفية إنتاج المعنى، وليس في المعنى ذاته، فاللغة مستهدفة لذاتها لا للتوصيل بالشعر، وهذا هو الفرق بين الاثنين. طبعا الأستاذ عباس بيضون أشكره جدا لأنه أغناني عن كثير من الردود واستطاع أن يقيم ما لم أقمه أنا. الدكتور سيد البحراوي، شكرا لأنه قدم إلينا إضاءات مهمة جدا.

البحث الرابع:
الموسيقى الشعرية في الشعر العربي الحديث

الباحث: د. مصطفى عراقي (*)

المعقب: د. علوي الهاشمي

مديرة الجلسة: أ. رولا حسن (**)

(*) د. مصطفى عراقي: من مواليد مصر، حصل على ليسانس اللغة العربية من جامعة القاهرة، ثم نال الماجستير والدكتوراه عام ١٩٩٣، يعمل حاليا أستاذا في كلية التربية الأساسية - الهيئة العامة للتعليم التطبيقي، صدرت له مؤلفات في النحو وفي العروض ودراسات نقدية، وله العديد من دواوين الشعر.

(**) أ. رولا حسن: من مواليد سورية عام ١٩٧٠، شاعرة ، تعمل مدرسة في مجال العلوم الكيميائية والفيزيائية، صدر لها مجموعتان شعريتان، وترجمت بعض قصائدها إلى اللغتين الإنجليزية والألمانية.

«ولم يُقْصر الله العلم، والشعر، والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم. بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره».

(ابن قتيبة: الشعر والشعراء)

تمثل أسئلة الموسيقى الشعرية مدخلا أساسيا لدراسة جانب مهم من جوانب التجديد في بناء الشعر وتشكيله، أما أهم هذه الأسئلة، فهي:

لماذا الموسيقى؟ وما الموسيقى؟ وكيف سارت؟ وإلى أين تتجه؟

ولما كان التراث العروضي مرجعا مهما لرواد التجديد الشعري، إيجابا كما سترى لدى شعراء التفعيلة، وسلبا لدى رواد قصيدة النثر، أردت أن أجلِّي صورة هذا التراث حتى يكون الحوار معه والاختلاف حوله على بصيرة. من غير تعصب له، ولا ضده.

وقد حاولت أن أقدم أجوبة ليست - بطبيعة الحال - فاصلة؛ لإدراكي أن الكلمة الأخيرة في العلوم الإنسانية - وعلم الشعر منها - لمَّا تُقلْ.

وحسبي أن تمثل المحاولة اجتهادًا يغْني الحوار، ويتقدم به خطوة في قضية شاغلة للدرسين النقدي والعروضي، كما هي شاغلة للمثقف العربي بعامة الذي يرى الشعر، على تعدد تجلياته، وتنوع تشكيلاته، جزءا حيا من نسيج ثقافته، تذوقا له وتأثرا به.

لماذا الموسيقى؟

للموسيقى وقْعٌ جليٌّ في قضية التجديد الشعري، فقد كانت، ولا تزال، محور هذا التجديد، في مراحل عديدة في تاريخ الأدب العربي وحاضره، وكانت أسئلة الموسيقى أبوابا للولوج إلى أشكال جديدة، إيجابا(بتحققها): كالموشحات والمخمسات والرباعيات، والمواويل، والمزدوجات، وصولا إلى الشعر الحر(التفعيلة)، وسلبا (بغيابها) كما في قصيدة النثر (الإيقاع).

كما كانت أسئلتها أسبابا للخلاف، الذي يصل في أحايينَ كثيرةٍ إلى درجة الصراع.

يقول الدكتور علي عشري زايد[1]: «كان أول ما لفت أنظار المتابعين لحركة التطور في القصيدة العربية المعاصرة من مظاهر التجديد في بنية هذه القصيدة - وأبرز ما لفتهم - هو شكلها الموسيقي، حتى لقد نسبت حركة التجديد كلها إليه في البداية»:

والموسيقى عنصر من عناصر الشعر مهم، لكنه ليس العنصر الوحيد؛ لأن الشعر في الأساس: «صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[2].

حتى العلماء الذين بالغوا في أهمية عنصر الوزن كابن رشيق القائل: «الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية» [3]، لا يرى له فضلا إذا لم تتحقق شروط الشعر الأخرى، فيقول:

«إنما سمي الشاعر شاعرا؛ لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره. فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه

عن وجه آخر؛ كان اسم الشاعـــر عليــه مجــازا لا حقيقة ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير»[٤].

فانظر كيف فقد الوزن فضله حين قصر الشاعر في عناصر الشعر الجوهرية.

ولهـذا لـم يجـعل القـرطاجني الوزن من عناصـر الشـعـر الـضـرورية، بل جـعله من العناصر الأكيدة المستحبة، وقدم عليه تخاييل الأسلوب، فقال:

«والتخاييل الضرورية هـي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم، وآكد ذلك تخييل الأسلوب »[٥].

أمـا القـافيـة فقـد رأى بعض العلمـاء كالسكاكي أنها لا تلزم الشعـر لكونه شعـرا بل لأمر عارض.. وإلا:

«فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون، وأنه أمر لا بدَّ منه، جارٍ من الموزون مجرى كونه مسموعا.. فحقه ترك التعرض»[٦].

بهـذا ترى أن العلماء العرب لم يبـالغوا في عنصـري الوزن والقـافيـة في بناء الشعـر بالصورة التي يشيعها بعض الدارسين، مع إدراكهم لقيمتهما وتأثيرهما.

ويقـول الدكتور مندور: «نستطيع أن ننتهي إلى أن الموسيــقى الشـعرية تعـتبـر أحـد المقـاييس الأسـاسية التي تميـز فن الشـعـر عن فن النثر، مـع اعـتـرافنا بأنها ليســـت المقــياس الـوحـــيد، بل يجب أن نجمع إليه مقاييـــس أخرى... فإذا اجتمعـــت للشعـر الموسـيــقى والمضــمــون الشـعـــري وأسلوب التـعـبـيـر اللغـوي الشـعــــري الطــــابع، استطــعنا ارتكازا على هذه العناصـــر أن نميز بين الشــعـر والنثـر»[٧].

الموسيقى والعروض

ومـوسيقى الشـعـر - بداهة - أسبق من العـروض، وقـد عبـر عن هـذا صـلاح الدين الصفدي قائلا:

«إن العـروض كـان في الوجـود بالـقـوَّة إلى أن أظهـره الخليل بن أحـمـد، كـمـا قـال القائل:

قــد كــان شـــعــر الوَرَى صــحــيــحــاً
مــن قـــــــبــل أن يُـخْـلَـقَ الخـلـيـلُ

فـالعروض مـا زال موجوداً، أخرجه الخليل إلى الوجود أم لا. ولليونان شعرٌ أيضـاً، ويسمُّون تقطيعه الأيدي والأرجل. وقال الرئيس ابن سينا: واضع النحو والعـروض في العربيَّة يشبه واضع المنطق والموسيقى في اليونانيَّة»[٨].

ولهذا لم يكتف علماء البلاغة بهذا الحد بل قسموا الشعر خمسة أقسام، منها:

- مرقص: كقول أبي جعفر طلحة وزير سلطان الأندلس:

والـشـــمـس لا تشــرب خـــمـــر الندى
في الروض إلا مـن كـــؤوس الـشــقــيق

● ومطرب: كقول زهير:

تراه إذا مـــا جـئــتـــه مـــتــهـللا
كـــأنك تعطيـــه الذي أنت ســـائله

● ومتروك: وهو ما كان كلا على السمع والطبع كقول الشاعر:

تقلقلت بالهم الذي قلقل الحـشـا
قـــلاقل هـم كلهـن قـــــلاقـل [٩].

ولعلك لاحظت أن التقسيم لا يراعي الوزن العروضي، فإنها كلها بما فيها المتروك مشتركة في هذا الحد الذي يقام به الوزن، بل يراعي إليه أدوات إبداعية أخرى كالتناسب والانسجام بين الحروف والكلمات، والتصوير، والذوق الفني.

فدل ذلك على أن الوزنَ ليس الموسيقى بل هو الحد الأدنى منها.

ثم إن تحقيق عنصر الوزن لا يشفع للشعر حين يفتقد العناصر الفنية الأخرى، يقول القرطاجني: وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب خليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى [١٠].

وعندما تحدث العلماء عن عمود الشعر العربي جعلوا الوزن في المرتبة الأخيرة بعد تحقق شروط الشعر الأساسية، كما يتجلى في تعريف المرزوقي:

«هو شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته،والإصابة في الوصف (وهو التصوير)، والتحام أجزاء النظم والتئامها، على تخير من لذيذ الوزن ».

قـال: «وإنما قلنا على تخيـر من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقـاعـه ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه ولذلك قال حسان:

تَغَنَّ في كُلِّ شِـعْــــرٍ أنتَ قـــائِلُهُ
إنَّ الغِناءَ لِهَـذا الشِـعْـرِ مِـضْـمـارُ

وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه وإلا كانت قلقة في مقرها مجتلبة»[١١].

وبهذا تكتشف خطأ من ظن أن عمود الشعر يعني الوزن فقط. فالوزن كما رأيت شرط واحد من شروط كثيرة يتحقق بها عمود الشعر العربي.

ولهذا أرى أن يكفَّ دعاة القطيعة مع التراث، عن اختزال التراث الشعري العربي في هذا تعريف للشعر بأنه «كلام موزون مقفى دال على معنى» فحسب، بالرغم من أنه تعريف غير مسلم به لدى العلماء العرب أنفسهم، وحتى الذين تبنوه إنما كان ذلك على مستوى التعليم والتقعيد، حتى يشمل جيد الشعر ورديئه.

العروض والإيقاع

وقد ربط العلماء العروضَ بالموسيقى ربطا واضحا، يقول السيوطي: «إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»[١٢]

كما ربط ابن طباطبا بين الوزن والإيقاع فقال: «وللشعر الموزون إيقاع يَطرَبُ الفهمُ لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه»[١٣].

ويرد الدكتور سعد مصلوح على من يزعم أن الوزن العروضي خال من الإيقاع فيقول: «البحر نوع من الإيقاع لا مشاحة في ذلك، فهو بنية إيقاعية على كل حال».

ثم يصور العلاقة بين الوزن والإيقاع، قائلا: «إن الوزن نوع والإيقاع جنس فكل وزن إيقاع ولا عكس»[١٤].

وبدا ذلك لعلمائنا حين عرّفوا علم العروض بأنه:

«علم يُبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة للشعر العارضة للألفاظ والتراكيب العربية، وموضوعه الألفاظ العربية من حيث إنها معروض للإيقاعات المعتبرة في البحور الستة عشر عند العرب، فعلى الأول يكون علم العروض من فروع الموسيقى، وعلى الثاني من فروع علم الشعر على مذهب المتأخرين، وغايته الاحتراز عن الخطأ في إيراد الكلام على الإيقاعات المعتبرة».

كما يتضح الربط في محور التعامل مع الشعر من حيث كونُه أصواتا، فإذا كان علم الموسيقى[١٥]: «موضوعه الصوت من جهة تأثيره في النفس باعتبار نظامه في طبقته وزمانه»، فإن علم العروض موضوعه أصداء الحروف - وفق تعريف الزمخشري:

«وكيفية تقطيع الأبيات أن تَتَّبع اللفظ، وما يؤدّيه اللسان، من أصداء الحروف، وتُنكّبَ عن اصطلاحات الخطّ جانباً»[١٦].

إن موسيقى الشعر تتعلق بالوزن والإيقاع معا، فهي حصيلة التناسب بينهما، وقد التفت إلى هذا المعنى تعريف الموسوعة العربية العالمية لموسيقى الشعر بأنها:

«تَعْني مراعاة التناسب في أبيات القصيدة بين الإيقاع والوزن، بحيث تتساوى الأبيات في عدد المتحركات والسواكن المتوالية، مساواة تحقق في القصيدة ما عرف بوحدة النغم، وهذه الموسيقى اتخذت معايير متعددة. منها ما يتصل بعروض الشعر وميزانه، ومنها ما يتصل بقافيته ورويه، وهذا يحقق إيقاع الشعر وموسيقاه»[١٧].

وقد وفق هذا التعريف لموسيقى الشعر في الربط بين الوزن والإيقاع، ولكنه أخطأ في مسألة تساوي الأبيات في الحركات والسكنات؛ لأن في هذا إهدارا لقيمة العلل والزحافات في تنويع الوزن.

العروض وتجدد موسيقى الشعر:

رأى علماؤنا أوزان الشعر متجددةً متطورةً، يقول الزمخشري:

«أُقدِّمُ، بين يدي الخوض فيما أنا بصدده، مقدّمةً. وهي أنَّ بناء الشعر العربي على الوزن المُخترع، الخارج عن بحور شعر العرب، لا يَقدحُ في كونه شعراً عندَ بعضهم. وبعضُهم أبى ذَلك، وزعم أنه لا يكون شعراً حتى يُحامَى فيه وزن من أوزانهم»(١٨).

فالباب مفتوح إذن لاختراع أوزان جديدة، خارجة عن البحور الشعرية المعروفة، في رأي فريق من علماء العروض، على رأسهم الخليل بن أحمد.

أما أصحاب المذهب الثاني فعبر عنهم السكاكي قائلا: «ومذهب الإمام أبي إسحاق الزجاج في الشعر هو: أن لا بد من أن يكون الوزن من الأوزان التي عليها أشعار العرب وإلا فلا يكون شعرا».

ويتعقبه السكاكي قائلا: ولا أدري أحدا تبعه في مذهبه هذا (١٩).

فدل ذلك على كثرة أنصار المذهب الأول الذي يفتح باب التجديد في الأوزان، بل والزيادة عليها باختراع أوزان جديدة

وينتصر الزمخشري للمذهب الأول فيقول:

«والذي ينصر المذهب الأول (وهو مذهب الخليل نفسه كما في حاشية الكتاب) هو أن حَدَّ الشعر لفظٌ، موزونٌ، مقفّى، يدلّ على معنى(٢٠)، فاللفظ وحده هو الذي يقع فيه الاختلاف بين العرب والعجم. فإنَّ العربيّ يأتي به عربيّاً، والعجميّ يأتي به عجميّاً. وأما الثلاثة الأُخر فالأمر فيها على التّساوي بين الأمم قاطبة؛ ألا ترى أنا لو علمنا قصيدة على قافية، لم يُقَفِّ بها أحدٌ من شعراء العرب، ساغ ذلك مساغاً لا مجالَ فيه للإنكار.

فالذي يميز الشعر العربي عن غيره عنصر واحد من عناصره ألا وهو اللفظ، أما العناصر الأخرى (المعنى والوزن والقافية) فمشتركة في الجوهر.

لهذا «فليس غرض العروضي من هذا المذهب أن يحصر الأوزان التي إذا بُني الشعر على غيرها لم يكن شعراً عربيّاً، وأنَّ ما يرجع إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستةَ عشرَ لا يتجاوزها. إنما الغرض حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارهَا. فليس تجاوز مقولاتها بمحظور في القياس، على ما ذكرت»(٢١).

التفعيلة وحدة قياس الوزن

اختار علماء العروض التفعيلة وحدة لقياس الوزن، وقد نجحت التفعيلة في ضبط موسيقى الشعر العربي وتصويره عبر مسيرته إبداعا وتعليما، وقد تبناها أيضا رواد قصيدة التفعيلة في تصوير تجربتهم كنازك وعبد الصبور،

يقول الدكتور محمد مندور(٢٢):

«أما الموسيقى فتختلف طبيعتها من لغة إلى لغة، ومن شعر لغة إلى شعر لغة أخرى، فالشعر اليوناني واللاتيني القديم، كانت موسيقاه تقوم على الكم اللغوي للمقاطع، وأما شعرنا فمن المعروف أن أساسه الموسيقي الحركة والسكون. ومن الحركات والسكنات تتكون الفواصل المختلفة (أضف إلى ذلك الأسباب والأوتاد)، وكل مجموعة من الفواصل تكون تفعيلة تقابل ما يسمى بالقدَم عند الغربيين. وأوزان الشعر تتكون من مجموعات من التفاعيل المتساوية أو المتجاوبة مع اختلافات بسيطة تسمى بالزحافات والعلل».

وهذه الزحافات وتلك العلل تجسد مرونة العروضيين في تصويرهم لاستعمالات الشعراء الحية لموسيقى الشعر، حيث تفيد في كسر رتابة انتظام التفعيلة، وتتيح للشعراء قدرا من التصرف مقبولا، يقول الأصمعي[٢٣]: «الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه».

والعجيب أن يحسبها الأستاذ ميخائيل نعيمة عيوبا يجب التخلص منها، فيقول[٢٤]:

«حينئذ يا أخي تثمر قرائحنا فيكثر شعرنا وتقل زحافاتنا وعللنا».

ولكن بعض الباحثين تكلفوا إيجاد بدائل للتفعيلة، منها:

١- نظام المقاطع: والمقطع: (syllable) وحدة صوتية تتكون من صائت واحد على الأقل، بالإضافة إلى احتمال وجود صامت واحد أو أكثر قبل الصائت أو بعده، أو قبله وبعده[٢٥].

ويذهب الدكتور أنيس إلى أن المقاطع «تفضل ما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات»[٢٦].

لكن علماء العروض لم يكن غرضهم تحليل جميع اللغات بل تحليل الشعر العربي فحسب، كما أن العربية لغة اشتقاقية لا مقطعية.

٢- نظام النبر: (stress) وهو إعطاء النبرة المناسبة للمقطع، والنبرة قوة التلفظ النسبية التي تعطى للصائت في كل مقطع من مقاطع الكلمة أو الجملة، وتؤثر درجة النبرة في طول الصائت وعلو الصوت»[٢٧].

وقد حاول الباحثون عن بديل لنظام التفعيلة أن يقعّدوا للنبر قواعد كالدكتور إبراهيم أنيس والدكتور كمال أبو ديب، ثم لم تسلم هذه القواعد من طعن، أما قواعد الأول: «فيعيبها - كما يقول الدكتور سيد البحراوي[٢٨] - عدم الدقة في صياغة بعض الأحكام ترتب عليه خلاف غير معلن بين التابعين».

وأما الثاني «فيحدد قاعدة غير منطقية لكي يسمح لنفسه بحرية وضع النبر على الكلمات التي تساعد تحليله». كما يرى الدكتور البحراوي[٢٩].

فأنت ترى أن نظاما هذا شأنه غير منضبط ومفتقد للموضوعية، بدليل أنك تجد من يتخذونه ينبرون في مواضع مغايرة لنبر الآخرين، فكيف يصلح بديلا لنظام التفعيلة التي لا يختلف فيها اثنان في تصوير بيت الشعر بها ؟

ولهذا نقرر مع الدكتور مندور أن «تقسيمَ العربِ الشعرَ إلى تفاعيلَ كسبٌ ثابت لا سبيل إلى نقضه وهو جوهر الوزن»[٣٠].

وقد كانت الموسيقى، ولا تزال، جهة مهمة من جهات التجديد في الشعر، فلم يقف الشعراء عند حدود العروض وهذا أبو العتاهية يصرح بأنه «أكبر من العروض»[٣١].

يقول الأصفهاني: «وله أوزان لا تدخل في العروض، وله أوزان طريفة قالها مما لم يتقدمه الأوائل فيها».

ولم ينكر عليه ذلك بل أشاد العلماء بما ابتكر من أوزان .

وقد واصل المبدعون تجديداتهم الشعرية من حيث الأوزان والقوافي، وقد برز ذلك التجديد في العصر الحديث في ما سمي بمجمع البحور والشعر المرسل.

كما كثر التأليف على صور عروضية جديدة لم يرصدها علماء العروض، ويعزى الفضل في هذا التجديد إلى ظهور مدارس واتجاهات أدبية أهمها: مدرسة الإحياء، وجماعة الديوان، وجماعة أبولو ومدرسة المهجر، حتى حمل راية التجديد في موسيقى الشعر أصحاب الشعر الحر أو ما سيستقر الدرس النقدي والعروضي على تسميته: «شعر التفعيلة».

الشعر الحر (شعر التفعيلة)

أحدثَ اختيارُ نازك الملائكة مصطلحَ الشعر الحرِّ التباسا؛ لأن هذا المصطلح (Free Verse) إنما يعني: «الشعر الذي يتحرر تحررا مطلقا من أي ترتيب إيقاعي مطرد» [٣٢].

أما نازك فقد عرفته بأنه: « شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه، وأساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة، والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو أطوال الأشطر تشترط بدءا أن تكون التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر من البحر ذي التفعيلة الواحدة المكررة أشطراً تجري على هذا النسق:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق حرا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل، جاريا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا [٣٣].

وينسب بعض الدارسين ريادته إلى الشاعرة العراقية نازك الملائكة بقصيدة الكوليرا سنة ١٩٤٧م، وينحاز فريق إلى نسبته إلى مواطنها بدر شاكر السياب، في ديوانه «أزهار ذابلة ». والتحقيق أن كليهما مسبوق بعدد من الشعراء، منهم الشاعرمحمود حسن إسماعيل في قصيدة «مأتم الطبيعة»[٣٤]، (التي كتبها في جنازة أحمد شوقي في أكتوبر، سنة ١٩٣٢م، ونشرتها مجلة «أبولو» عدد فبراير ١٩٣٣م وقدمتها بعنوان «قصيدة من الشعر الحر»).

أما الشاعر اليمني: علي أحمد باكثير، فقد حدثنا عن تجربته في اكتشاف هذا النمط قائلا[٣٥]: «إننا إذا أردنا أن نوجد المسرحية الشعرية عندنا، فإن الأصلح لذلك هو الشعر المرسل على الوضع الذي وصفناه من قبل وهو المستند على التفعيلة لا البيت كوحدة نغمية تتلاحق التفعيلات في الجملة المسرحية الواحدة متصلة مترابطة دون نظر إلى الحيز الذي تشغله، فقد تشغل ما كان يشغله بيت واحد أو أكثر أو أقل، شأنها في ذلك شأن الجملة النثرية».

موسيقى شعر التفعيلة

عُني كثير من الباحثين بدراسة موسيقى الشعر الحر(التفعيلة) بدءا من نازك الملائكة، والدكتور إبراهيم أنيس، والدكتور عز الدين إسماعيل، والدكتور شعبان صلاح في كتابه القيم: «موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، والدكتور السعيد عبد الله في كتابه: «التجديد في موسيقى الشعر العربي المعاصر - دار الفنون العلمية بالإسكندرية».

١- في الإطار

أدرك رواد القصيدة والمعنيون بها من النقاد وعلماء العروض عناية هذا النوع من الشعر بالبحور العربية:

تقول نازك: « وينبغي ألا ننسى أن هذا الأسلوب الجديد ليس «خروجا» على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل. ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين: فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعلية الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء» [٣٦].

لكن التحرر من عبودية الشطرين قديم في التراث العروضي الخليلي، كما في صور المشطور والمنهوك من البحور؛ فمشطور الكامل مثلا شطر واحد عروضُه ضربُه، وكذلك المنهوك المكون من تفعيلتين.

الالتفات العروضي

وقد يجمع الشاعر بين إطاري الشعر الأصيل وشعر التفعيلة كما صنع الشاعر الدكتور أحمد درويش:

«والكلماتُ المورقات
مستعلن مستفعلان
تنساب عبر أغنية
مستفعلن متفعلن
يرسلها الناي الرخيُّ ساعةً مستأنية: مستعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن
يا عابر الدرب عرج عند مغنانا
لا يعرف الليل والسمَّارُ أحزانا
مرَّ الضُّحى عرقا تنساب دفقته
في الأرض خصبا وإرساء وبنيانا
تجاوبت في صداه الرحب أغنيةٌ
وشى بها الفأسُ والعصفورُ دنيانا
الليلُ طاب يا صحابْ
مستفعلن متفعلان
والسَّمَرُ امْتدَّ فعانقَ السحَرْ
مستعلن مستعلن متفعلن
وكاد أن يغيب عن سمائنا القمر
متفعلن متفعلن متفعلن متفْ
من قبل أن يخيم الظلام في الدروب
مستفعلن متفعلن متفعلن متفْعْ
ولا نرى طريقنا» [٣٧] متفعلن متفعلن

فقد بدأ الشاعر بنمط التفعيلة:

ولكنه صاغ الأغنية بوزن آخر هو البسيط في صورة من صوره الملتزمة بعدد التفعيلات:

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

إحساسا منه بمدى مناسبة هذا الشكل للتعبير عن الغناء، وبعد أن تنتهي الأغنية، ويعود إلى السرد، يلتفت مرة أخرى إلى نمط شعر التفعيلة لأنه رآه أكثر مناسبة للسرد.

وتجد ذلك كثيرا عند محمود حسن إسماعيل كما في القصائد: «مع الله» و«قصيدة الحب» و «قصيدة الحياة، وقصيدة الأرض » [٣٨].

أولا: البحور البسيطة

آثر الشعر الحر البحور البسيطة المكونة من تفعيلة واحدة متكررة، كالوافر، والكامل، والرجز، والرمل، والمتدارك، والمتقارب، ومن أمثلة ذلك قصيدة محمود حسن إسماعيل[٣٩] على بحر الكامل:

«أهواك يا وطني/ يا كل ما تروي به شفة الهوى فتني
وتصبه في الكأس أيامي / رحيق الخلد، أشربه ويشربني».

ثانيا: البحور المركبة

وربما لجأ شاعر التفعيلة إلى البحور المركبة بعد إعادة تشكيلها، مثل: بحر الطويل، والبسيط، والسريع والخفيف، ومن أمثلة ذلك قصيدة لأدونيس[٤٠] على بحر البسيط:

هَدَمْتُ مملكتي
متفعلن فعلن
هَدَمْتُ عرشي وساحاتي وأروقتي
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
ورحت أبحث محمولا على رئتي
متفعلن فعلن مستفعلن فعلن
أعلِّمُ البحرَ أمطاري وأمنحُهُ
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
ناري ومجمرتي
مستفعلن فعلن
وأكتب الزمن الآتي على شفتي
متفعلن فعلن مستفعلن فعلن
واليوم لي لغتي
مستفعلن فعلن

فقد التزم أدونيس بتفعيلات بحر البسيط مع التنويع في عدد القوافي في السطر، ولاحظ أنه على رغم هذا الالتزام بالوزن فإنه استطاع أن يعبر عن فكرته، ولم تكن الموسيقى عائقا، بل أضافت إلى الفكرة.

وترى نازك [٤١] أن هذا لا يمت إلى الشعر الحر، إنما هو نظام وزن يقوم على شطر ونصف لا يتعداهما.

وأنا أرى أن هذا تهكم منها، فإن لم يكن شعرا حرا ولا شعر بيت فماذا يكون؟

بحر جديد:

اكتشف الدكتور أحمد مستجير بحرا جديدا منبثقا من بحر الخبب سماه «بحر السبب»[٤٢]، يتيح فيه للشاعر تجاور سبعة متحركات كقول صلاح عبد الصبور:

حين أقارع أحدهم الحجة بالحجة /٥///٥///////٥/٥///٥/٥/٥/٥.

وقد أكثر عبد الصبور من هذا الصنيع لاسيما في مسرحه الشعري، ولكنه كان يعد هذا من بحر الخبب (المتدارك) الذي رأى أنه صار في شعر التفعيلة (حمار الشعر) بديلا لبحر الرجز في القديم. يقول عبد الصبور: «شاع استعمال هذه التفعيلة (فعلن) في شعرنا الحديث، وفيها موسيقية راقصة. ولكنها إن حركت آخر حروفها أحيانا، وهذا ما لم يجزه الأقدمون، أصبحت ذات إيقاع جاد. وتحريك الحرف الأخير يمارسه جميع من يكتب الشعر الحديث رغم تحريم الأقدمين له. وهذه المحاولة الأولى. ولا شك أن المسرح الشعري سيطور عروضه»[٤٣].

وهذه ملاحظة صائبة تتطلب درسا خاصا لموسيقى الشعر المسرحي، وتطورها.

٢- في التفعيلة (الزحاف والعلة)

نحا شعراء التفعيلة إلى تجاوز الزحاف والعلة التي قررها علماء العروض إلى صور جديدة، ومن أمثلة ذلك تفعيلة مستفعلن في بحر الرجز، «حيث تتحول إلى تفعيلة (مفاعيلن) الخاصة ببحر الهزج، ومثاله، قول صلاح عبد الصبور[٤٤]:

الناس في بلادي جارحونَ كالصقورْ:

مستفعلن مفاعيلن متفعلن متفعْ

وفي قصيدة «نغمتان جديدتان»[٤٥]:

اكتب على جناح الريح عصّف بركان هدَرْ: مستفعلن مفاعيلن متفعلن مستفعلن.

فقد جاءت التفعيلة الثانية (مفاعيلن) وقد شاع هذا الصنيع لدى شعراء التفعيلة وبعض الدارسين يخطئهم في هذا، والبعض يجيزه كالدكتور عبد العزيز نبوي، وقد حللها الدكتور مستجير تحليلا رياضيا في كتاب: «مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي» [٤٦].

هذا عن الزحاف، أما عن العلة فقد كانت التغييرات فيها أكثر ومن أمثلة ذلك، قول الدكتور مستجير:

متى يفرق الشباب بين الوهم والحقيقة

فالتفعيلة الأخيرة: متفعلاتن

«لاحظ ترفيل التفعيلة الأخيرة، ومعلوم أن مستفعلن لا يدخلها الترفيل في العروض القديم، ودخوله هنا يعد تجديدا في تفعيلة الرجز»[٤٧].

فليست العلة كما تزعم نازك مرضا يصيب التفعيلة، وإنما هي تصرف إبداعي فيها، تقرّاه علماء العروض من استعمالات حية للشعراء، فلم يتهموهم بالخطأ، وإنما صوروا تغييراتهم فأجادوا التصوير.

يقول التبريزي: «والزحاف جائز كالأصل والكسر ممتنع. وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل»[٤٨].

وبهذا ترى أن رؤية العروضيين للزحاف والعلة أكثر رحابة من بعض المجددين.

٣- في القافية:

حدثنا رواد قصيدة التفعيلة عن قيمة القافية حديثا وافيا عرفوا فيه قدرها، وأثرها في تحقيق الموسيقى الشعرية، تقول نازك[٤٩]: «والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداء. وهي، فوق ذلك، فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر (تعني في الشعر الحر التفعيلة ولكن جرى الدرس على تسميته السطر)، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل، خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة. مجيء القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة أم منوعة يتكرر إلى درجة مناسبة يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له».

ثم عابت على الناشئين نبذهم القافية «وهي لو يدرون سند شعرهم وحليته المتبقية».

ويقول عبد الصبور[٥٠]: «والقافية، ليست جوهرا مقصودا لذاته في الشعر (وهذا قريب من كلام القرطاجني والسكاكي كما مر بك). بل هي اجتهاد لخلق نوع من الموسيقى، يتعاون مع الوزن في معاونة الانفعال الشعري على الوصول إلى الأذن، ثم القلب. وفي النماذج الجيدة من شعرنا الحديث يتوافر هذا العنصر الموسيقي عن طريق الوزن والقافية المتراوحة.

وأرى أن أمل دنقل من أكثر شعراء التفعيلة توظيفا لطاقات القافية، حتى أنه ليصل أحيانا إلى لزوم ما لايلزم كما في قصيدة: «لا تصالح»[٥١].

أترى / حين أفقأ عينيك/ ثم أثبت جوهرتين مكانهما/

هل ترى...؟

هي أشياء لا تشترى.

وكقوله:

لكن خلفك عار العربْ

لا تصالحْ، ولا تتوخ الهربْ

وفي المقابل تراه يترخص في القافية بارتكاب ما يعده العروض عيوبا، مثل سناد التأسيس، ومن أمثلة ذلك مجيء الكلمات: (المقدسة - المكدسة - المنكسة) ثم يأتي بـ (الملامسة - والمشاكسة - واليابسة) في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة [٥٢] ويجمع بينها كما في قوله:

أيتها العرافة المقدسة/ ماذا تفيد الكلمات البائسة؟

وكذلك صنع في قصيدة سفر الخروج:

فارفعوا الأسلحة / واتبعوني أنا ندم الغد والبارحة[٥٣].

وقام بالصنيع نفسه الشاعر فاروق شوشة في قصيدة: «يقول الدم العربي»[٥٤]، حيث جمع القوافي:

(رائحة - أضرحة - مذبحة - البارحة - الجامحة) وفي قصيدة «الأسئلة» يجمع بين (المقصلة - الفاصلة- المرسلة - القاتلة).

وأرى هذا الصنيع مقبولا في شعر التفعيلة لأنه قائم على الترخص.

من ظواهر التشكيل الموسيقي في شعر التفعيلة

التفت المعنيون بدراسة موسيقى شعر التفعيلة إلى ظواهر عدة، أكتفي هنا بالإشارة إلى ظاهرتين متعلقتين بالتشكيل الموسيقي للقصيدة، هما التدوير، والتضمين.

ظاهرة التدوير

من الظواهر الموسيقية الجلية في شعر التفعيلة ما أطلق عليه مصطلح التدوير؛ والتدوير في شعر البيت: أن يشترك الشطران في كلمة واحدة يكون بعضها في الشطر الأول، والثاني في الشطر الثاني، كقول أبي القاسم الشابي:

عذبة أنت كالطفولة كالأحـــــ (م) ـــلام كاللحن كالصباح الجديد

وقد أنكرت نازك الملائكة وقوع التدوير في الشعر الحر(التفعيلة)؛ لأن التدوير يكون بين شطري البيت، وهذا ممتنع في شعر التفعيلة.

ولكني أرى أنه غير ممتنع إذا عددنا كل سطر شعريٍّ شطرا، فيكون التدوير بين سطور شعر التفعيلة كالتدوير بين شطري البيت في شعر البيت.

لكن نازك عادت واستخدمته افتراضا، ثم أنكرت الظاهرة ذاتها بناء على شعر صنعته هي، فقالت: «ولننظم مثالا من البحرالكامل تتوافر فيه (متفاعلن) بلا وقفة مع غلبة التدوير:

طلعت نجوم الليل تفرش ظلمة الأحراشِ
أحلاما طريات ورش العطر خد الليل والدنيا
تلفع كل ما فيها بأستار الظلام المدلهم البارد

ثم تعلق قائلة:

«أليس هذا نظما سمجا ميتا لا يحتمل»[55]؟

قلت: بلى كذلك، ولكن ليس بسبب التدوير ولكن بسبب الصناعة الباردة.

إن رفض نازك التدوير استشهادا بهذا النموذج المصنوع افتئات على المستقبل، فمن أدراها أن نماذج التضمين سوف يكون حكمها حكم شعرها المصنوع المفترض؟

قارن بين نموذجها هذا ونموذج آخر حي لأمل دنقل - على سبيل التمثيل- حيث يقول في قصيدة ضد من:

كـان نقاب الأطباء أبيضَ / لون المعاطف أبيضُ / تاج الحكيمات أبيضُ، أردية الراهبـاتِ،/ الملاءاتُ / لون الأسـرةِ، أربطة الشاش والقطنِ،/ قـرص المنومِ، أنبـوبة المصل، كوبَ اللبنْ

كلَ هذا أشاع بقلبي الوهنْ

فقد لجأ الشاعر إلى ما عرف بالتدوير، وقد نجح في الربط بين هذه الأشياء جميعا حتى أننا نقرؤها متتابعة متلاحقة حتى نقف على القافية.

ظاهرة التضمين

أما التضمين فمعناه: «ألا تكون القافية في بيت مستغنية عن البيت الذي يليه».

يقول الدكتور شكري عياد: «وهو أسلوب التضمين الذي تحدث عنه القدماء وعابوه ولكنه يفرض نفسه بما يشبه الحتمية الفنية»[٥٦].

وفي قوله إن القدماء عابوه تعميم غير دقيق، فإن من القدماء من أقروه، ومنهم الخليل بن أحمد، يقول الشنتريني الأندلسي: «لم يذكر الخليلُ التضمينَ في العيوب ولا عده منها؛ لأن المعنى صحيح»[٥٧].

وقال الأخفش: التضمين ليس بعيب، قال ابن جني: هذا الذي رآه أبو الحسن من أن التضمين ليس بعيب مذهب تراه العرب وتستجيزه [٥٨].

فالتضمين ليس عيبا عند رائدي علم العروض الخليل والأخفش، بل هو مزية كما يفهم من كلام ابن جني عالم اللغة المعروف

التضمين في شعر التفعيلة:

يقول الدكتور سالم عباس: «والتضمين ينتشر في شعر الفايز على نحو واسع، وخاصة في المذكرات، ومثاله:

وفؤادي الحرن الصغير/ صندوق آلام تحطم من زمان
لن تدخل الكلمات فيه عن لسانْ
رجل عجوز»[٥٩].

وقف الشاعر عند القافية (لسان) وهي مضاف، ثم أتى بالمضاف إليه في السطر التالي.

يتبين مما سبق أن شعر التفعيلة اعتمد عروض الخليل وأفاد من طاقاته وإمكاناته، وجدد في إطار الالتزام به في مستويات عدة من مستويات البناء والتشكيل.

قصيدة النثر

أثار مصطلح قصيدة النثر منذ مولده أو بالأحرى اجتلابه إلى البيئة العربية العديد من النقد أبرزه ملاحظة التناقض بين طرفي المصطلح، ويرى الدكتور عبد القادر أن هذا المصطلح يثير مفارقة واضحة بين طرفي القصيدة والنثر فيقول: «وقد أثارت المفارقة الواضحة بين طرفي المصطلح» القصيدة والنثر « وما زالت تثير- كثيرا من الجدل» [٦٠].

وأرى أن على النقد تخطي ذلك الجدل؛ لأن هذا اصطلاح، ولا مُشاحَّة في الاصطلاح كما علمنا علماؤنا الأوائل.

كما يجب ألا ننسى أن الشعر الحر أيضا قام على مصطلح غير دقيق، ولم ينته الشعر الحر بسبب ذلك.

وقد نشأت مصطلحات أخرى مهدت في العربية لهذا النوع مثل:

الشعر المنثور الذي يعرفه أمين الريحاني قائلا: «يدعى هذا النوع من الشعر الجديد. بالإفرنسية Vers Libres وبالإنجليزية Free Verse أي الشعر الحر الطليق - وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الإنجليز والأمريكيين. فشكسبير أطلق الشعر الإنجليزي من قيود القافية. وولت وتمن Walt Waiman الأمريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية. على أن لهذا الشعر الطليق وزنا جديدا مخصوصا وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة»[٦١].

لاحظ أنه يتحدث عنه بصيغة الحديث عن آخر صيحة!

ولتوفيق الحكيم تجربة يعبر عنها قائل: «ولقد أغراني هذا الفن الجديد في السنوات العشرين من هذا القرن وأنا في باريس بالشروع في المحاولة، فكتبت بضع قصائد شعرية نثرية من هذا النوع، وهو لا يتقيد بنظم ولا بقالب معروف»[٦٢].

أما حسين عفيف فقد عرفه بأنه: «يجري وفق قوالب عفوية يصبها ويستنفدها أولا بأول، لا يتوخى موسيقى الوزن ولكنه يستمد نغمته من ذات نفسه. لا يشرح ومع ذلك يوحي عبر إيجازه بمعان لم يقلها، ليس كشعر القصيد ولا كنثر المقال ولكنه أسلوب ثالث».

وفي تعريف آخر له يقول: «الشعر المنثور يتحرر من الأوزان الموضوعة ولكن لا، ليجنح إلى الفوضى، وإنما ليسير وفق أوزان مختلفة يضعها الشاعر عفو الساعة ومن نسجه وحده، أوزان تتلاحق في خاطره ولكن لا تطرد، غير أنها برغم تباين وحداتها، تتساوق في مجموعها وتؤلف من نفسها في النهاية هارمونيا واحدة، تلك التي تكون مسيطرة عليه أثناء الكتابة»[٦٣].

لكن أنسي الحاج يفرق بين المصطلحين فيقول: «لكن هذا لا يعني أن الشعر المنثور والنثر الشعري هما قصيدة نثر، إلا أنهما- والنثر الشعري الموقع على وجه الحصر- عنصر أولي في ما يسمى قصيدة النثر الغنائية. ففي هذه لا غنى عن النثر الموقع»[٦٤].

أما البداية الفعلية فترجع إلى جماعة مجلة شعر التي أسست في بيروت ١٩٥٧م بريادة كل من يوسف الخال، وخليل حاوي، ونذير العظمة، وأدونيس، ثم انضم إليها: شوقي أبو شقرا وأنسي الحاج، ودعمها من خارجها جبرا إبراهيم جبرا و سلمى الجيوسي [٦٥] ويصرح أنسي الحاج بأنه:

«صاحب أول وثيقة في قصيدة النثر المكتوبة بالعربية، ديوان «لن» هو الكتاب الأول المعرف نفسه بقصيدة النثر والمكتوب بهذه الصفة تحديدا. والمتبني لهذا النوع تبنيا مطلقا»[٦٦].

فماذا قال في مقدمته التاريخية تلك؟

قال: «هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة؟ أجل، فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر. لقد قدمت جميع التراثات الحية شعرا عظيما في النثر، ولا تزال. وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر»(٦٧).

تعريف قصيدة النثر

أوردت الموسوعة العربية العالمية تعريفا منصفا لها، يتضمن أغلب مقولات أنصارها، حيث عرفتها بأنها:

«جنس فني يستكشف ما في لغة النثر من قيم شعرية، ويستغلها لخلق مناخ يعبر عن تجربة ومعاناة، من خلال صور شعرية عريضة تتوافر فيها الشفافية والكثافة في آن واحد، وتعوض انعدام الوزن التقليدي فيها بإيقاعات التوازن والاختلاف والتماثل والتناظر معتمدة على الجملة وتموجاتها الصوتية بموسيقى صياغية تحسُّ ولا تُقاس»(٦٨).

موقف من التراث

وبينما كان رواد الشعر الحر(التفعيلة) معنيين بصلتهم الوثقى بالتراث الشعري والعروضي العربي، فإن من رواد قصيدة النثر من لم يهتم بهذه الصلة، بل إن منهم من صرح بالاغتراب عن هذا التراث العربي، يقول أنسي الحاج:

«أشعر بالغربة في المقروء العربي، قراءة العربية تصيبني بملل لاحد له، وما أبحث عنه أجده في اللغة الفرنسية؛ لأن الفرنسية هي لغة (الانتهاك) بينما العربية لغة (مقدسات)»(٦٩).

وهذا تعميم غير علمي وشبهة مردودة، فاللغة - أي لغة - قادرة على أن تعبر عن المقدس وغيرالمقدس.

ومنهم من عد الاهتمام بالبحث عن جذور أو أصل في التراث خللا كالشاعر قاسم حداد؛ إذ يقول: «ثمة خلل في الصدور عن إحساس بضرورة تأصيل كل ظاهرة فنية لمرجعية محددة، كأن تكون الكتابة، خارج الوزن، معطى منسوخا عن تجربة - قصيدة النثر الغربية، أو أن يكون لهذه الكتابة أسلاف في التراث العربي»(٧٠).

وفي المقابل حاول نفر منهم تعويض النشأة الأجنبية لقصيدة النثر اصطلاحا وتعريفا وشروطا قائمة كلها على نماذج من الأدب الفرنسي، فلجأوا إلى التراث العربي القريب ناسبين قصيدة النثر إلى جبران ومصطفى صادق الرافعي والبعيد، مفتشين عن نماذج لابن حزم، أبي حيان الأندلسي، وابن عربي.

أما على مستوى التنظير فلجأوا إلى بعض النصوص التراثية للاستئناس بها لقواعد سوزان برنار، مثل النص الذي أورده عبد القاهر: «حين رجع عبد الرحمن بن حسّان إلى أبيه حسَّان وهو صبيّ، يبكي ويقول لَسَعَني طائر، فقال حسان: صِفْهُ يا

بُنيَّ، فقال: كأنه مُلْتَفٌّ في بُرْدَيْ حِبرَة، وكان لسعَهُ زُنْبُور، فقال حسّان قال ابني الشِّعر وربِّ الكعبة، أفلا تراه جَعل هذا التشبيه مما يُستدَلُّ به على مقدار قُوّة الطبع، ويُجْعَل عِياراً في الفَرْق بين الذهن المستعدّ للشعر وغير المستعدّ له»[٧١].

وليس في نص الجرجاني دليل على أن الشعر يكون بغير وزن لأن تسمية حسان ما قاله ابنه شعر تسمية مجازية توحي بقوة استعداد ابنه للشعر فيما بعد كما هو واضح من تعليق عبد القاهر.

ومنهم من تمسك بقول الفارابي: إن «القول الشعري قد يكون غير موزون». ولم ينتبهوا أن القول الشعري للفارابي مختلف عن الشعر، فالمقصود به الحجة الشعرية في اصطلاح الفلاسفة[٧٢].

موقف من الموسيقى

يعبر أدونيس عن موقف رواد قصيدة النثر من الموسيقى قائلا:

«الوزن/ القافية ظاهرة إيقاعية - تشكيلية ليست خاصة بالشعر العربي وحده وإنما هي ظاهرة عامة في الشعر الذي كتب ويكتب بلغات أخرى، لكن على تنويم وتمايز. الزعم إذن، بأن هذه الظاهرة خصوصية نوعية لا تقوم اللغة الشعرية العربية إلا بها، ولا تقوم إلا بدءا منها واستنادا إليها، إنما هو زعم واهٍ جدا وباطل»[٧٣].

يبدأ أدونيس بمقدمة سليمة، هي أن الوزن والقافية ظاهرة إيقاعية ليست خاصة بالشعر العربي وحده، وهذا صحيح قد بينه الزمخشري من قبل، لكنه يقفز إلى نتيجة خاطئة هي رفض ألا تقوم اللغة الشعرية إلا بها.

فهل وجود الوزن والقافية في شعر لغات أخرى، ينفي أن يكونا عنصرين من عناصر بناء الشعر العربي؟

وكذلك فإن عدم وجودهما في شعر لغة من اللغات «ليس مما يسلب الشعر كله من موسيقاه»[٧٤]، كما يقول الدكتور أنيس.

بدائل الموسيقى

بعد أن اتفق أصحاب هذا الاتجاه إهدار عنصر الموسيقى راحوا يبحثون عن بدائل للتعويض، فتوصلوا إلى عمود لقصيدة النثر مستقى من تنظير برنار، قائم على شروط ثلاثة من دون أحدها يستحيل الحديث عن قصيدة نثر، وكل شرط من هذه الشروط يستدعي ملازما له على هذا النحو:

١- الإيجاز: الكثافة

٢- التوهج: الإشراق

٣- المجانية: اللازمنية

مبدأ تعويض الموسيقى الغائبة:

وقد أشار أنسي الحاج إلى هذا القانون فقال عن قصيدة النثر: إنها « تستعيض عن التوقيع بالكيان الواحد المغلق، الرؤيا التي تحمل أو تعمق التجربة الفذة، أي بالإشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه، لا من كل جملة على حدة وكل عبارة على حدة أو من التقاء الكلمات الحلوة الساطعة ببعضها البعض الآخر فقط» (٧٥).

وهو يشير هنا إلى مبدأ الاستعاضة او التعويض الذي نقله عن سوزان وتلقاه نقاد قصيدة النثر.

وقد بلور الدكتور صلاح فضل هذا القانون فقال: «إن قصيدة النثر تعتمد الجمع بين الإجراءات المتناقضة، أي أنها تعتمد أساسا على فكرة التضاد، وتقوم على قانون التعويض الشعري»(٧٦).

وأنا أرى أن قانون التعويض هذا ملازم لقصيدة النثر وأصحابها في أكثر من مستوى بدءا من المصطلح (قصيدة) ومرورا بكتابة كلمة شعر على نصوصهم ودواوينهم، وإلحاح بعضهم، لا سيما الماغوط، على الإكثار من مفردات «شعر وقصيدة» في نصوصهم.

والذي يعنيني هنا مبدأ التعويض عن عنصر الموسيقى، وأرى أنه قائم على مفارقة عجيبة.

فالتعويض إنما يكون عما يفقده الإنسان لا بإرادة منه، فحينئذ يلجأ إلى تعويض ما خسره، أما في حالة قصيدة النثر فإن إهدار الموسيقى متعمد، فما معنى التعويض؟

إن الموسيقى في الشعر إما أن تكون مهمة، فلا تستحق الإهدار، أو غير مهمة، فلا تحتاج إلى تعويض.

فهل يعقل أن يفقأ إنسان عينيه ثم يقول سأعوض عن حاسة البصر بتنشيط حواسي الأخرى؟!

لكنهم انطلاقا من شعورهم بالحاجة إلى تعويض للموسيقى الغائبة، راحوا يبحثون، حتى توصلوا إلى تبني البدائل التالية:

أولا: بديل كمال أبو ديب: «الفجوة: مسافة التوتر»

أما كمال أبو ديب فيعترض على اتخاذ الإيقاع عوضا عن الموسيقى في قصيدة النثر فلديه:

«لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال»(٧٧).

ولذلك يقترح مفهوما جديدا يسميه: «الفجوة أو مسافة التوتر وهو مفهوم: لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها بيد أنه خصيصة مميزة».

بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية. ويحاول أن يطبق هذا

المفهوم (الذي لا يقتصر على الشعرية بيد أنه خصيصة مميزة) على نص «فارس الكلمات الغريبة» لأدونيس، حيث: «تبرز مسافة التوتر في العبارة الواحدة منذ اللحظة الأولى للنص:

«يُقْبلُ أعزلَ كالْغابة»

ذلك أن يقبل أعزل الخالية من التوتر نهائيا تخلق ما سأسميه بنية توقعات بعشرات الإمكانات، لكن النص يقدم اختياره من خارج بنية التوقعات «كالغابة» ويفعل بذلك شيئين: يخلق فجوة: مسافة توتر نابعة من ربط العزلة بالغابة، وفجوة أخرى نابعة من حصر دلالات الغابة اللانهائية نظريا، في دلالة واحدة تقع هي أيضا خارج بنية التوقعات المرتبطة بالغابة[٧٨].

فهل تصلح هذه «الفجوة: مسافة التوتر» أن تكون بديل الموسيقى الشعرية في القصيدة، ومميز الشعرية فيها؟

ثانيا: الإيقاع

تعريف الإيقاع: (Rhythm)

«الإيقاع أقدم الأنواع الموسيقية. وهو العنصر الذي ينظم حركة الموسيقى وتدفقها خلال الزمن»[٧٩].

فالإيقاع جزء من الموسيقى وعنصر من عناصرها.

يقول الدكتور غنيمي هلال: «ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فِقَر الكلام، أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر، وقد يبلغ درجة يقرب بها كلَّ القرب من الشعر، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي»[٨٠].

لكن أصحاب قصيدة النثر فهموا الإيقاع فهما يتلاءم مع قصيدتهم، يقول الدكتور النجار: «وهو - توفيق صايغ - إذ يستغني عن إيقاع الوزن فإنه لا بد يستغني عنه بعناصر إيقاعية أخرى هي ما يطلق عليه الإيقاع الداخلي، وهو يشير إلى إيقاع في النص باستثناء الوزن والقافية الرئيسة»[٨١].

فقسم الإيقاع إيقاعين داخلي ومعنوي:

١- الإيقاع الداخلي

يقول: «فكان هذا الإيقاع أبرز ما يكون متمثلا في الحرص على أحرف العلة، ومن:

٢- الإيقاع المعنوي

أ- يقول الدكتور مصلح النجار: ثمة إيقاع يستند أساسا إلى جانب معنوي هو التضاد اللغوي والتقابلات التي تحتشد في الأسطر السابقة

العشي - الصباح / جاهلية - اليقين/ لتعطي - لتأخذي.

وهذا يصنع إيقاعا معنويا، ينضاف إلى ما يسمى الإيقاع الداخلي أيضا» [٨٢].

وأنت تدرك أن النثر العربي القديم كان بتلك المحسنات البديعية حفيا !

وقد حاول كمال خير بك أن يحلل قصيدة للماغوط تحليلا إيقاعيا مكتشفا فيها «كتلا» إيقاعية متناسبة بدرجة أو بأخرى، حسب تعبيره، وهو يرى أن الشاعر يفكر بإرادة واعية في إعطاء نصه مسحة موسيقية منتظمة [٨٣].

أما الدكتور صلاح فضل فيبشر بشعر آخر يتيح لنا: «أن نكتشف إيقاعا آخر غير الذي يكاد يصم آذاننا لشدة ما تعودنا رنينه»[٨٤].

وهو يجد ضالته في مقطوعة بعنوان «وتراءى له» للشاعر محمد متولي في مجموعته الشعرية بعنوان «حدث ذات مرة أن» التي يراها «تمثل نموذجا ناجحا لهذه الثورة الشعرية في مصر» وتذكره بما كانت تحدثه الدواوين الانفجارية الأولى من تأثير:

«في القطار/سيدة حافية تغني الآريا الأخيرة لموسيقار مجهول

وفئران تطعم من بطانة مقعدها/ شعراء في هيئة شحاذين/ يتبادلون الصحف القديمة.

ومهرول يعثر على قدم حبيبته تحت الحقائب/ بينما شخير الراكب يعلو.

عليك أن تحشو فمه بحذاء ممزق»[٨٥].

ولن يعجز ناقدنا عن أن يلم شتات هذه الأشياء في فكرة «التآكل وانتهاء العالم القديم»، وينتهي إلى حكمة مهمة هي: «ضرورة الصمت»، كما يبرزها المشهد الأخير.

ثم يسألنا الناقد: هل تبشر المقطوعة بانتهاء عصر الغناء الرث والعواطف الفجة التي لا تستحق سوى السخرية والازدراء والبتر العنيف؟».

هكذا يرى الناقد ضرورة الصمت ولو بالحذاء، أما الشخير فهو في تفسيره «عصر الغناء الرث» الذي ينبغي أن يضرب بالحذاء.

فهل لنا أن نفهم أن المقصود بالحذاء حسب تفسير الناقد هو البديل. ألا يرى في هذا إهانة للبديل الذي يبشر به.

لا أظن، لأن الناقد يتحدث بلغة ثورية، بل يدخل إلى البحث عن «شعر آخر إيقاع آخر» وكأنه يدخل معركة، إذ يقول: «أثبت عدد مجلة (الناقد) المخصص لقصيدة النثر أن المخزون الإستراتيجي للشعرية العربية منها عندنا أوفر مما يقدره النقاد.. ويبدو أن قصيدة النثر أصبحت راية الشباب الثائر على الأعراف».

ثم يتحدث عن مشكلة «غيبة الإيقاع الخارجي الظاهر المريح، واختفاء أنساق التفعيلات العروضية من فوق سطح النص»، ليلجأ إلى حل أكثر راحة ألا وهو:

«أن نتوسع في مفهوم الإيقاع، ولا نقصره على نوع واحد»، فإذا نحن صنعنا ذلك: «استطعنا أن نتبين ما تبقيه قصيدة النثر وتنميه من إيقاعات».

وإذا ناقشنا هذا النقد بموضوعية - بصرف النظر عن مناقشة قصيدة النثر ذاتها- اكتشفنا أنه غير منهجي، إن مثله كمثل من يقول: «لماذا لا تتوسع في مفهوم الذهب ليشمل الحديد والنحاس؟ أليست جميعها معادن؟!

ثم يحدثنا الناقد عن «الترجيع الإيقاعي» فليس ثمة إيقاع بدون ترجيع، وإذا كانت القصيدة تنبني من كِسَر مرصوصة، ونثار وردي من التفاعيل المبعثرة، تخلق بنسيجها الصوتي مجالاتها وأصداءها الموسيقية المبتكرة - تظل جملة «الموسيقى: خلفية لا أكثر هي الرباط الذي يشد هيكل البنية الإيقاعية للقصيدة».

فهل ينجح هذا النقد في تعويض الموسيقى المهدرة سلفا؟

أما الشاعر حلمي سالم - في ندوة عُقدت بحلقة الزيتون الإبداعية بالقاهرة لمناقشة ديوان «نقرة إصبع»، شارك فيها المؤلف - راجع موقع الشاعرة فاطمة ناعوت على الإنترنت - فيقطع الطريق على هؤلاء الذين يتكلفون البحث عن الإيقاع في قصيدة النثر قائلا:

«لقد كنا فيما سبق نردد مثل هذا الكلام حول الإيقاع في قصيدة النثر، ولكني أقول اليوم: وما الذي سيحدث لو لم يكن هناك إيقاع أصلا؟ دعونا من ذلك ولنتأمل لغة كل شاعر وأبنيته وصوره».

وبعدُ، فقد حكى طه حسين (٨٦) عن جوردان السوقة في مسرحية من مسرحيات موليير قوله: «يا للعجب إذاً فأنا أتكلم النثر منذ أربعين سنة، ولا أدري؟».

ويعلق أديبنا قائلا: «أخشى أيها السادة أن نكون جميعا كما كان جوردان هذا نفهم النثر من أنه كل كلام لم يتقيد بالنظم والوزن والقافية».

وأقول: لو قرأ جوردان بعض نماذج قصيدة النثر لقال: «أنا أتكلم قصيدة النثر منذ أربعين سنة، ولا أدري!».

أما طه حسين فيقول مستدركا، ومدركا قيمة النثر: «وأنا إذا قلت النثر فلا أعني ذلك النثر الذي يفهمه جوردان، إنما أقصد النثر الذي يفهمه الأديب»..

ولإيمان طه حسين جاء نثره بديعا من غير حاجة إلى تعويض.

مستقبل قصيدة النثر

هل لقصيدة النثر مستقبل؟ من العسير أن يتنبأ الباحث الدارس لتاريخ الأدب بموت تجربة أدبية حتى لو كانت لا تروق له لأسباب موضوعية أوغير موضوعية؛ فقد علمنا تاريخ الأدب أن الرفض مهما تكن مبرراته لا يمنع شيوع الشكل الجديد.

وأنت تعرف ما حُكي أن ابن الأعرابي قال، وقد أنشد شعراً لأبي تمام:

إن كان هذا شعراً فما قالته العربُ باطلٌ!

وقد أنصف التاريخ أبا تمام دون أن يكون شعر العرب باطلا.

ولنا درس في موقف العقاد الذي حاول التصدي للشعر الحر(التفعيلة)، وبقي الشعر الحر.

ومن الإنصاف أن يتجرع الشاعر الكبير عبد المعطي حجازي من الكأس ذاتها التي سقاها للعقاد!

وهل سينصت التاريخ الأدبي لصيحة الناقد الكبير الدكتور القط: «إذا كان هذا هو الشعر فأنا منه براء»[٨٧]. وهل سيستمع ناشئة قصيدة النثر إلى تحذير أدونيس من «الزيف الذي ينتشر باسم التجديد. خصوصا أن الكثير من هذا المزعوم تجديدا، يخلو من أي طاقة خلاقة، وتعوزه حتى معرفة أبسط أدوات الشاعر: الكلمة والإيقاع»[٨٨].

أما أنا فأرى - والله أعلم - أن الأشكال الثلاثة (قصيدة البيت، و قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر أوقصيدة الإيقاع) سوف تستمر، وأن الصراع بينها أيضا سيحتدم لكني أتمنى أن يكون صراعا إيجابيا وليس إقصائيا، فها أنت ترى أن كل محاولات إقصاء الشعر الأول أو الثاني قد باءت بالفشل، واستمرا رغم حدة الخلاف بين أنصاريهما في فترات سابقة.

وأن الشعرالأصيل (ولا أقول القديم) (المسمَّى خطأ بالشعر التقليدي، أوالعمودي، أو بشعر الشطرين) والذي وصل إلى آفاق عالية على يد مبدعين كالجواهري وأبي ريشة والبردوني، بما حققوا له من توهج وحيوية، لا يزال يواصل تجدده رغم المحافظة على الشكل على أيدي شعراء أخلصوا له، كالدكتور عبد اللطيف عبد الحليم، والدكتور سعد مصلوح، وأحمد بخيت، وسمير فراج، والدكتور عبدالرحمن العشماوي، وغيرهم، وسيظل يزدهر على أيدي ناشئة سيدركون افتقاد محبي الشعر له، لكنهم سيستمرون في التجديد مفيدين من إنجازات الشعر الحر (التفعيلة)، وقصيدة النثر (الإيقاع) معا.

فليست قصيدة النثر وحدها التي تمتلك المخزون الاستراتيجي (بحسب تعبير الدكتور صلاح فضل).

وكما يجب على شعراء البيت، والتفعيلة البعد عن التقليد، فإنني أرى أن على حاملي لواء قصيدة النثر الجدد أن يتخلوا عن الشروط التي أراد الشعراء المؤسسون ونقادهم أن يفرضوها عليها وعليهم، وبعضهم يحاول ذلك كعماد الغزالي وفاطمة ناعوت ورضا العربي، حتى لا يظلوا في انعزال عن أمتهم وقضايا أمتهم، وأن يتخلصوا من فكرة القطيعة، ليقللوا من خسائرهم. وأن يدركوا مدى الخسائر التي تكبدوها بإصرارهم على إهدار الموسيقى الشعرية، فخسروا بذلك مكاسب حققتها قصيدة الشعر على مر العصور، منها:

١ - الغناء

فإن هذا النفر من الشعراء سيحرم من أن يتغنى بقصائدهم النثرية، بما يمثله هذا الغناء من ذيوع وانتشار وكسب مساحة جديدة من المتلقين غير القراء. وذلك بسبب افتقارها إلى عنصر الموسيقى رغم تشبثهم بالإيقاع؛ لأن الإيقاع بحسب تصورهم سيجعل ألحان هذه (النثائر) - إن هي لحِّنتْ - متشابهة ومكرورة وبعيدة عن ذوق المستمع العربي، حيث يحتاج إلى مط بعض الحروف ليعوض غياب الوزن الأصيل.

٢ - المسرح الشعري

بما يمثله من ثراء في التعبير، وتنوع في الأداء الموسيقي، والوصول إلى جمهور خاص.

وأتساءل: لو أراد مبدع قصيدة النثر أن يكتب مسرحية شعرية ماذا سيسميها؟

٣ - الاستشهاد

فقد اعتاد كثير من المثقفين حتى غير المعنيين بالشعر منهم الاستشهاد ببعض الأبيات المأثورة من الشعر الأصيل (البيت) والشعر الحر (التفعيلة) كالاستشهاد بأبيات الحكمة أو الغزل أو السياسة مثلا.

فهل يستطيع أصحاب قصيدة النثر أن يصلوا إلى هذا المرتقى؟

هل يتاح لهم أن يسهموا في بناء الوعي كما أتيح للشعرالأصيل وشعر التفعيلة؟

٤ - الجمهور المتلقي

حتى إذا جادل أصحاب اتجاه قصيدة النثر وقالوا لا يعنينا الغناء ولا المسرح الشعري فإن خسارتَهم الكبرى خسارةُ محبي الشعر الذي انصرف عنهم انصرافا.

وأحسب أن الخسائر أكثر من هذا وأفدح، ولكنني أتوقع من كثير من أصحاب قصيدة النثر أن يردوا على ذلك بأنهم غير آبهين لهذه الخسائر، وأنهم زاهدون في تحقيق تلك المكاسب، وسيكون شأنهم معها شأن الذي أراد ولم يستطع أن ينال العنب، فقال: إنه حصرم!

والله أعلم.

هوامش البحث

١- الدكتور علي عشري زايد: مرجعية القصيدة العربية المعاصرة: دورة أحمد مشاري العدواني ١٩٩٦ م، مؤسسة البابطين: أبحاث ندوة الشعر والتنوير: ٤١.

٢- الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون - مكتبة الخانجي ٢: ١٣١.

٣- ابن رشيق: العمدة.

٤- السابق: ١١٦، ويقول الخطيب التبريزي: «يحتمل أن يكون سمي هذا العلم عروضا لأنه ناحية من علوم الشعر». (الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني عبد الله: ١٧) فالعروض ناحية واحدة من نواحي الشعر المتعددة.

٥- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - دار الكتب الشرقية: ٨٩، وفي سر الفصاحة: «والوزن هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض. والذوق مقدم على العروض فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه».

٦- السكاكي: مفتاح العلوم: ٥١٦.

٧- الدكتور محمد مندور: الأدب وفنونه - نهضة مصر، ٢٠٠٠م: ٢٨.

٨- صلاح الدين الصفدي الوافي بالوفيات: ١٨١٣٦ (عن الموسوعة الشعرية - المجمع الثقافي بأبي ظبي).

٩- الإبشيهي: المستطرف من كل فن مستظرف: ٦٣٩.

١٠- منهاج البلغاء: ٧٢.

١١- المرزوقي: مقدمة شرح الحماسة - تحقيق عبد السلام هارون، لجنة التأليف، القاهرة ١٣٧٢هـ، ومن هذا قول المتنبي:

وَما الدَهرُ إلا مِن رُواةِ قَلائِدي ... إذا قُلتُ شِعراً أَصبَحَ الدَهرُ مُنشِدا
فَسارَ بِهِ مَن لا يَسيرُ مُشَمِّرا ... وَغَنّى بِهِ مَن لا يُغَنّي مُغَرِّدا

١٢- السيوطي: المزهر في علوم اللغة والأدب ٢: ٣٩٩.

١٣- ابن طباطبا: عيار الشعر.

١٤- الدكتور سعد مصلوح: في النقد اللساني. عالم الكتب٢٠٠٤م: ٩١.

١٥- أحمد بن مصطفى طاش كبرى زاده: مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم: مكتبة لبنان تحقيق د. علي دحروج ط١٩٩٨١،١م ١: ٥٣٠، ٢: ٩٤٣

١٦- الزمخشري: القسطاس في العروض:١١، ورغم هذا يدعي «فايل» (Weil) أن في العروض العربي خطأ أساسيا يرجع إلى طريقة الكتابة من حيث إهمالها للحركات، (الدكتور شكري عياد: موسيقى الشعر العربي:١٣) فأين هذا الزعم من تعبير «أصداء الحروف» الدال على أهمية النطق لا الكتابة.

١٧- الموسوعة العربية العالمية.

١٨- الزمخشري: القسطاس في العروض: ٣.

١٩- السكاكي: مفتاح العلوم: ٥١٧.

٢٠- هذا التعريف في التراث يمثل الجانب التقعيدي فحسب من الشعر، وقد رفضه ابن خلدون قائلا: «فلا بد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية فنقول: الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به». (مقدمة ابن خلدون ١: ٥٧)، وللقرطاجني تعريف مختصر معبر ألا وهو: «الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية»(منهاج البلغاء:٨٩).

ويفسر ابن قدامة تعريف الشعر بأنه «كلام موزون مقفى دال على معنى»، بأن هذا التعريف لا يقتصر على الشعر الجيد بل يشمل الجيد والرديء: فينبغي ألا يقتصر على التعريف الأول. فإذ قد تبين أن كذلك، وأن الشعر هو ما قدمناه، فليس من الاضطرار إذن أن يكون ما سبيله جيداً أبداً ولا رديئاً أبداً، بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران، مرة هذا، وأخرى هذا، على حسب ما يتفق، فحينئذ يحتاج إلى معرفة الجيد وتمييزه من الرديء (نقد الشعر:٥).

وبهذا يتبين خطأ من يختزلون التراث الشعري العربي في هذا التعريف.

٢١- الزمخشري: القسطاس: ٣.

٢٢- الدكتور محمد مندور: الأدب وفنونه: ٣٠ - ٣٢.

٢٣- ابن رشيق: العمدة ١: ١٤٠.

٢٤- ميخائيل نعيمة: الغربال - مؤسسة نوفل بيروت ١٩٧١م: ١٢٥.

٢٥- الدكتور محمد الخولي: معجم علم اللغة النظري: ٢٦٧، وانظر: الدكتور سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام - عالم الكتب،٢٠٠٠م: ٢٢٧- ٢٤٠.

٢٦- الدكتور إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ١٤٢، وانظر مناقشة الدكتور محمد توفيق أبو علي لنظام المقاطع عند الدكتور أنيس (علم العروض ومحاولات التجديد: دار النفائس ١٩٨٨م: ٧٥) حيث بدا أن نظام التفعيلة أكثر رحابة من نظام المقاطع، فإذا كان الدكتور أنيس يقول: «يجب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من مقطعين قصيرين؟ يتساءل الدكتور توفيق - بحق-: ماذا نفعل بالأشعارالتي وردت فيها تفعيلة (مستفعلن /٥/٥//٥) في بحر الرجز على هيئة(مُتَعِلُنْ ////٥) أي بتوالي ثلاثة مقاطع قصيرة؟! فقد ضيق نظام المقاطع واسعا!، وانظر مناقشة الدكتور سعد مصلوح لنظام كمال أبو ديب، في كتابه القيم: في النقد اللساني: ١١٥-١٥٢).

٢٧- الدكتور محمد الخولي: معجم علم اللغة النظري:٢٦٨.

٢٨- الدكتور سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر: ١١٩.

٢٩- السابق: ١٢٤.

٣٠- مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية ١٩٤٣م: ١٤٣، وقد اعتمدها الدكتور سعد مصلوح في الكشف عن «أجرومية للنص الشعري» فدلت على «ثابت الوزن ومتغير الإيقاع»:(انظر: في البلاغة العربية والأسلوبية اللسانية آفاق جديدة - مجلس النشر العلمي جامعة الكويت- ٢٠٠٣م: ٢٤٨).

٣١- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ٤: ١٣،كما حكى ذلك عن عبد الله بن هارون العروضي فقال: وكان

يقول أوزاناً من العروض غريبة في شعره، ثم أخذ ذلك عنه ونحا نحوه فيه رزين العروضي فأتى فيه ببدائع جمة، وجعل أكثر شعره من هذا الجنس. السابق، فعد الأوزان الغريبة بدائع .

٣٢- الدكتور محمد النويهي:قضية الشعر الجديد دار الفكر ١٩٧١م:٣٠.

٣٣- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - منشورات مكتبة النهضة:٦٣ ويقول الدكتور شعبان صلاح:«نقرر ما قرره كثير من الباحثين قبلنا أن الشعر الحر ليس خروجا على طريقة الخليل».

٣٤- محمود حسن إسماعيل: نهر الحقيقة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢م : ٨٠- ٨٤.

٣٥- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي، وانظر: مقدمة: إخناتون ونفرتيتي، مسرحية شعرية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٧م،: ص ٥، كما يعترف بذلك السياب قائلا: «وإذا تحرينا الواقع وجدنا أن الأستاذ علي أحمد باكثير هو أول من كتب على طريقة الشعر الحر في ترجمته لرواية شكسبير روميو وجوليت» ١ مجلة الآداب: بيروت: عدد يونيو ص٩٦ عام ١٩٥٤م.

٣٦- نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد - بيروت ١٩٥٩م.

٣٧- الدكتور أحمد درويش: ثلاثة ألحان مصرية: ٨٥.

٣٨- ديوان نهر الحقيقة: ٩٠ - ١١٤، وممن آثر هذا الصنيع الشاعر الكويتي علي السبتي، انظر: الدكتور سالم عباس: التيار التجديدي في الشعر الكويتي - المركز العربي للإعلام ١٩٨٩م: ٢٣٢.

٣٩- السابق: ١٦٦.

٤٠- الآثار الكاملة: ٣٩٧، وانظر الدكتور شعبان صلاح: ٣٠٤.

٤١- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: ٦٨.

٤٢- الدكتور أحمد مستجير: مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي: ١٢٣، والعروض التعليمي للدكتور عبد العزيز نبوي والدكتور سالم عباس، مكتبة المنار الإسلامية الكويت ١٩٤.

٤٣- صلاح عبد الصبور:تذييل مسرحية الحلاج الأعمال الكاملة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م ١: ٢٧١، ويحسب لشعر التفعيلة أنه أحيا صورة بحر المتدارك الأصلية (فاعلن) بعد أن كانت تُعد صورة افتراضية في كتب العروض.

٤٤- صلاح عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي: بيروت ١٩٥٧م.

٤٥ - ديوان «أوشال»: ٤٤، أما في الأعمال الكاملة التي نشرتها مؤسسة البابطين الكويت ١٩٩٦م: ٢: للشاعر العدواني: فجاءت كما يلي:

اكتب على جناح الريح قصة السفر

وأرى هذا تدخلا غير جائز من المحققين لتصحيح ما حسباه خطأ!

٤٦- انظر: العروض التعليمي الدكتور عبد العزيز نبوي والدكتور سالم عباس، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت ١٩٤١.

٤٧- السابق: ١٩٤ وقد استعمله كثير من المعاصرين. انظر: الدكتور شعبان صلاح: موسيقى الشعر: ١١٤.

٤٨- الكافي: ١٩.

٤٩- قضايا الشعر العربي المعاصر: ١٦٥.

٥٠- صلاح عبد الصبور (الأعمال الكاملة ٣: ١٠٧).

٥١- الأعمال الشعرية مكتبة مدبولي ١٩٩٥م: ٣٩٤.

٥٢- السابق: ١٥٩.

٥٣- السابق: ٣٣٦.

٥٤- فاروق شوشة الأعمال الشعرية: الهيئة المصرية العامة ٢٠٠٤م: ٢: ٩- ١٥.

٥٥- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: ١٠٠.

٥٦- الدكتور شكري عياد: موسيقى الشعر العربي: ١٣٥.

٥٧- الشنتريني الأندلسي.

٥٨- ابن منظور: لسان العرب مادة (ض م ن).

٥٩- الدكتور سالم عباس التيار التجديدي في الشعر الكويتي: ٢٤٤.

٦٠- قصيدة النثر بين النقد والإبداع، د. عبد القادر القط: ٢.

٦١- المصدر: الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث (مقدمات، مقالات، بيانات) - جمع وتقديم: د. منيف موسى/ منشورات المكتبة العصرية - صيدا - بيروت - ط أ ١٩٨١ عن: مقدمة ديوان (هتاف الأودية) كتبت سنة ١٩١٠.

٦٢ - توفيق الحكيم: رحلة الربيع والخريف - دار المعارف، القاهرة ١٩٦٤م.

٦٣- شريف رزق: ظاهرة الشعر المنثور وتفعيل التأسيس لقصيدة النثر- جريدة - القدس العربي، لندن ١٩٩٩/٧/٢٧، نقلا عن عز الدين المناصرة: قصيدة النثر: إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ.

٦٤- مقدمة ديوان «لن»، أنسي الحاج، ط٢، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٢، صدرت الطبعة الأولى للديوان عام ١٩٦٠.

٦٥- الموسوعة العربية العالمية ط٢ الرياض، ١٩٩٩.

٦٦- من حوار أجرته معه عبلة الرويني: أخبار الأدب ٢٤ - ديسمبر، ٢٠٠١.

٦٧- أنسي الحاج: مقدمة ديوان لن.

٦٨- الموسوعة العربية العالمية .

٦٩- عبلة الرويني: أخبار الأدب.

٧٠- أيمن اللبدي: مسائل حول «قصيدة النثر العربية».

٧١- أسرار البلاغة: - مطبعة المدني القاهرة ١٩٩١م: ١٩١.

٧٢- انظر لتفصيل هذه القضية: الدكتور إحسان عباس: تاريخ النقد العربي عند العرب - دار الثقافة، لبنان، ١٩٧١م: ٢٢٢.

٧٣- أدونيس: في الشعرية عن كتاب: في قضايا الشعر العربي المعاصر- دراسات وشهادات) المنظمة العربية للتربية و الثقافة و الفنون- تونس ١٩٨٨ وانظر موقع جهات الشعر).

٧٤- موسيقى الشعر: ٢١.

٧٥- أنسي الحاج:مقدمة ديوان «لن».

٧٦- د.صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة - دار الآداب بيروت ١٩٩٥م: ٢١.

٧٧- الدكتور كمال أبو ديب: في الشعرية: مؤسسة الأبحاث العربية - لبنان ط١ - ١٩٨٧م:٢١.

٧٨- السابق: ١١٨.

٧٩- معجم الموسيقى - مجمع اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠.

٨٠- الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث - دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٧٧م: ٤٣٥.

٨١- مصلح النجار: خصوصية مفهوم الشعر الحر - المجلة العربية للعلوم الإنسانية العدد ٨٤ صفحة: ٨٨.

٨٢- السابق: ٨٧.

٨٣- كمال خير بك حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الاطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية .. المشرق للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٢م: وانظر: فخري صالح: القصيدة العربية الجديدة: الإطار النظري والنماذج (بحث منشور على الإنترنت).

٨٤- الدكتور صلاح فضل: أشكال التخيل من فتات النقد - لونجمان ١٩٩٦م:١٧٤ ٨٥- السابق: ١٨١

٨٦- من حديث الشعر والنثر: (الأعمال الكاملة دار الكتاب اللبناني ١٩٧٣م ٥: ٥٧٦.

٨٧- الدكتور محمد أبو الأنوار: التراث الشعري ودوره في مراحل تطور الشعر العربي - مجلة جذور، العدد الخامس: ٣٤.

٨٨- مقدمة للشعر العربي - دار العودة بيروت ١٩٨٣م، أم سيتهمونه - بعدُ- بالأصولية، وفرض أدوات على الشاعر!

تعقيب على بحث
«تجدُّدُ موسيقى الشِّعْرِ العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع»

بقلم: د. علوي الهاشمي (*)

(*) د. علوي الهاشمي: من مواليد البحرين عام ١٩٤٨، حاصل على ليسانس اللغة العربية وآدابها من جامعة بيروت عام ١٩٧٢، والماجستير من جامعة القاهرة، والدكتوراه من الجامعة التونسية، يعمل أستاذا في جامعة البحرين، صدرت له ثلاث مجموعات شعرية ومؤلفات نقدية، ونشر العديد من القصائد في الصحف والمجلات المحلية والعربية.

من أبرز ملامح هذه الدراسة اعتبار أن الموسيقى مدخل إلى التجديد الشعري وعنوان له، إلا أن صاحب الدراسة يوضح منذ البداية موقفه من الموسيقى (إيجابا وسلبا) فينحاز إلى مفهومها المحصور في الوزن أو العروض، وهو مفهومها التراثي تقريبا. يقول في مستهل الدراسة: «ولما كان التراث العروضي مرجعا مهما لرواد التجديد الشعري، إيجابا كما سترى لدى شعراء التفعيلة، وسلبا لدى رواد قصيدة النثر، أردت أن أجلي صورة هذا التراث حتى يكون الحوار معه والاختلاف حوله على بصيرة. من غير تعصب له، ولا ضده». فغياب التفعيلة عنده غياب للموسيقى وحضور للإيقاع عوضا عنهما.

وهنا تبرز أول إشكالية منهجية في صلب هذه الدراسة: الفصل بين الوزن أو الموسيقى الشعرية والإيقاع الشعري ووضع الواحد مقابل الآخر. يقول: «للموسيقى وقع جلي في قضية التجديد الشعري، فقد كانت، ولا تزال، محور هذا التجديد، في مراحل عديدة في تاريخ الأدب العربي وحاضره، وكانت أسئلة الموسيقى أبوابا للولوج إلى أشكال جديدة، إيجابا (بتحققها): كالموشحات والمخمسات والرباعيات، والمواويل، والمزدوجات، وصولا إلى الشعر الحر(التفعيلة)، وسلبا (بغيابها)، كما في قصيدة النثر (الإيقاع)».

وتلقي هذه الإشكالية المنهجية بظلالها على بقية الدراسة في سيرها المتقدم فيقف التراث مقابل الحداثة في مسألة الوزن والإيقاع، حتى لو بقي الوزن فضلة لا قيمة له إلا بعد اكتمال العناصر الشعرية الأخرى. إذن لا توجد للوزن وظيفة عضوية أساسية أو بنيوية جوهرية في الشعر الموزون وكذلك القافية. يقول الباحث: «بهذا ترى أن العلماء العرب لم يبالغوا في عنصري الوزن والقافية في بناء الشعر بالصورة التي يشيعها بعض الدارسين، مع إدراكهم لقيمتها وتأثيرهما»، «فانظر كيف فقد الوزن فضله حين قصر الشاعر في عناصر الشعر الجوهرية».

وحين تتقدم الدراسة تستخدم مصطلح الموسيقى بعد أن استخدمت مصطلحات مرادفة لها كالوزن والإيقاع والعروض بالإضافة إلى القافية. ولا نعلم كيف اعتبر الباحث موسيقى الشعر أسبق من العروض إلا على المستوى الاصطلاحي، وإلا فإن العروض هو قراءة الخليل لموسيقى الشعر وإبراز لها من القوة إلى الوجود. يقول الباحث في ذلك: وموسيقى الشعر - بداهة - أسبق من العروض، وقد عبر عن هذا صلاح الدين الصفدي قائلا:

إن العروض كان في الوجود بالقوة إلى أن أظهره الخليل بن أحمد، كما قال القائل:

قد كان شعر الورى صحيحا

من قبل أن يُخْلَقَ الخليلُ

فالعروض ما زال موجودا، أخرجه الخليل إلى الوجود أو لا.

فحين يلج الباحث باب موسيقى الشعر يتضاءل لديه دور الوزن «فدل ذلك على أن الوزن ليس الموسيقى بل هو الحد الأدنى منها». وهو استنتاج يصله الباحث حين فتح

دراسته في خطوة متقدمة على مجال البلاغة لينظر إلى الإيقاع نظرة جديدة من غير بوابة الوزن بل من بوابة الموسيقى على الرغم من بقاء الوزن إطارا لهذه البوابة الجديدة. «ولعلك لاحظت أن التقسيم لا يراعي الوزن العرضي، فإنها كلها بما فيها المتروك مشتركة في هذا الحد الذي يقام به الوزن، بل يراعي إليه أدوات إبداعية أخرى كالتناسب والانسجام بين الحروف والكلمات، والتصوير، والذوق الفني».

وهنا يصل الباحث إلى ما كانت إليزابيث درو تتصوره عن موسيقى الشعر حين تقول: «أما كلمة «موسيقى» ألتي تستعمل دائما في الشعر فإنها لا تعني أكثر من «حلاوة الجرس». وهي لا تعني مطلقا أن هنالك مماثلة بين جرس الشعر وتركيب النغمات في الموسيقى. (الشعر كيف نفهمه ونتذوقه) ص٤٩.

ثم تربط الدراسة بين الوزن والموسيقى فتسمي الأول عروضا والثانية إيقاعا، ويستنطق الباحث في هذا الصدد التراث النقدي قائلا: «وقد ربط العلماء العروض بالموسيقى ربطا واضحا، يقول السيوطي: «إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة. كما ربط ابن طباطبا بين الوزن والإيقاع». وهذا النوع من الفهم الموسيقي للإيقاع يبعده تماما عن مجال قصيدة النثر التي كانت في الدراسة أفقا لبلوغه.

ثم تصل الدراسة إلى تعريف للموسيقى يجمع بين الوزن والإيقاع. ولعل الباحث في ذلك كان يسعى إلى حل إشكاليته المنهجية التي بدأت بالتقابل بين الطرفين حين يقول معرفا موسيقى الشعر على لسان الموسوعة العربية العالمية «إن موسيقى الشعر تتعلق بالوزن والإيقاع معا، فهي حصيلة التناسب بينهما. وقد وفق هذا التعريف لموسيقى الشعر في الربط بين الوزن والإيقاع، ولكنه أخطأ في مسألة تساوي الأبيات في الحركات والسكنات؛ لأن في هذا إهدارا لقيمة العلل والزحافات في تنويع الوزن».

وأمام هذه المصالحة بين النقيضين: الوزن والإيقاع، تنفتح إمكانات التجديد في تراثنا الأدبي أمام الباحث في مساره المنهجي. عندئذ يطرح الباحث ما أسماه «العروض وتجدد موسيقى الشعر» فيقول فيه «رأى علماؤنا أوزان الشعر متجددة متطورة. فالباب مفتوح إذن لاختراع أوزان جديدة، خارجة عن البحور الشعرية المعروفة. في رأي فريق من علماء العروض، على رأسهم الخليل بن أحمد».

إن الباحث هنا يتسم بتقليب وجهي المسألة الإيقاعية في تراثنا العربي من حيث التجديد والتقليد، كما يتسم بالتوازن في العرض للقضية ثم الانحياز للرأي الأكثر تطورا وانفتاحا على الجديد. «فدل ذلك على كثرة أنصار المذهب الأول الذي يفتح باب التجديد في الأوزان، بل والزيادة عليها باختراع أوزان جديدة».

وأمام هذه الرؤية المنهجية المنفتحة تندفع الدراسة نحو أعلى قمم إمكانات التطور في النظر إلى مسألة الإيقاع. وأعني بهذه القمة اعتبار شعر التفعيلة حلقة في سلسلة

التطور الإيقاعي العربي. كما تلتفت الدراسة إلى أهمية الزحافات والعلل التي تتخلل التفاعيل في بيت الشعر العربي يقول: «وهذه الزحافات وتلك العلل تجسد مرونة العروضيين في تصويرهم لاستعمالات الشعراء الحية لموسيقى الشعر، حيث تفيد في كسر رتابة انتظام التفعيلة، وتتيح للشعراء قدرا من التصرف مقبولا»، يقول الأصمعي: «الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه». وأرى شخصيا أن الزحافات والعلل هي التي تموسق بيت الشعر العربي وتربط وزنه الخارجي بفضاء الدلالة والمعنى. وبذلك يتميز البيت عن أخيه موسيقيا حتى ولو كان من الوزن نفسه. من هنا أتفق مع القائل «إن التحليل العروضي لا يكون ذا قيمة إلا إذا وضع المحلل في اعتباره العلاقات بين معنى السياق أو التيمات الشعرية والأصوات والمقاطع والأجزاء وموسيقى الشعر». (انظر مجلة فصول عدد ٤ عام ١٩٧٥). «فالوزن قد يكون شرطا لتحقيق الشعر ولكنه ليس هو الذي يصنع الشعر. إنه نظام من الإيقاع المفرغ من أي دلالة، المحدد سلفا، الذي يعرض على القصيدة من خارج»، كما يرى عز الدين إسماعيل. (فصول ٤ عام ١٩٨١).

ولأن إيقاع التفعيلة هو أعلى ما رأته الدراسة من إمكانات التطور العروضي، فقد عابت على البعض من النقاد المعاصرين «تكلفهم في إيجاد بدائل للتفعيلة»، مثل نظام المقاطع ونظام النبر. وهنا تقف الدراسة عند حدودوها المنهجية القصوى في النظر إلى إمكانات التطور الإيقاعي. ولهذا يقرر صاحبها مع الدكتور مندور أن «تقسيم العرب الشعر إلى تفاعيل كسب ثابت لا سبيل إلى نقضه وهو جوهر الوزن».

وفي موسيقى شعر التفعيلة تتطرق الدراسة إلى ماسمي بإشكالية الريادة في هذا الشعر وتنازعها بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، ويبين صاحبها كيف أن هناك نماذج شعرية منشورة لشعراء عرب آخرين قبل عقد الأربعينيات. «وينسب بعض الدارسين ريادته إلى الشاعرة نازك الملائكة بقصيدة الكوليرا سنة ١٩٤٧م، وينحاز فريق إلى نسبته إلى مواطنها بدر شارك السياب، في ديوانه أزهار ذابلة والتحقيق أن كليهما مسبوق بعدد من شعراء، منهم الشاعر محمود حسن إسماعيل في قصيدة «مأتم الطبيعة» (التي كتبها في جنازة أحمد شوقي في أكتوبر سنة ١٩٣٢م، ونشرتها مجلة «أبولو»، عدد نوفمبر ١٩٣٣م وقدمتها بعنوان «قصيدة من الشعر الحر».

وكأنه بذلك يريد أن يوحي ببطلان ريادة الاثنين معا (نازك والسياب) على الأقل من الناحية التاريخية. وهذا رأي سليم في ظاهره، إلا أننا بقليل من التأمل نرى أن تيار الشعر الحديث هذا لم يبدأ كتيار جارف إلا على يدي نازك والسياب في عقد الأربعينيات. أما النماذج التاريخية الأخرى المشار إليها في الدراسة وغير ذلك من النماذج، وهي كثيرة، فهي مجرد محاولات متناثرة لا يجمعها جامع. وكان يروى منها شيء لشعراء عرب قدامى كعنترة وأبي نواس. وعلى رغم ذلك لم تصنع تيارا شعريا مغايرا منذ مئات السنين!

إن الباحث لم يعتبر شعر التفعيلة خروجا على بحور الشعر العربي، مؤيدا بذلك كوكبة النقاد والباحثين وعلى رأسهم نازك الملائكة. وهو رأي صائب إذا أخذنا في الاعتبار اتكاء شعر التفعيلة في مستواه الإبداعي على الوحدة الموسيقية المشتركة بين شعر التراث وشعر التفعيلة، وهي الوحدة الموسيقية التي يتكون منها أي بيت شعري. ثم لو أخذنا على مستوى النظر النقدي ما استخدمه نقاد هذا الشعر في بدايتهم من مصطلحات نقدية لشرح ظواهره الموسيقية الوزنية. تماما كما فعل صاحب الدراسة حين استخدم مصطلحات مثل: الإطار والالتفات والبحور البسيطة والمركبة والزحاف والعلة وأخيرا ظاهرتي التدوير والتضمين. ومما لفت نظري في ذلك استعارته لمصطلح الالتفات ونقله من مجال اللغة إلى مجال الوزن، حيث أسماه «الالتفات العروضي».

وهذه التفاتة ذكية أخرى، بعد البلاغة، تحسب للباحث وبحثه إذ تم فتح علاقة مرنة بين مجالي اللغة والإيقاع، وذلك على الرغم من سرعة الالتفات إلى المظهرين. فقد كان من شأن مثل هذه الملاحظات النقدية الذكية، لو تم التوسع والتعمق فيها، أن يفتح الباب واسعا أمام منهج الدراسة لكي يستوعب جميع مراحل التطور الإيقاعي في الشعر العربي بما في ذلك قصيدة النثر، دون أي نكوص أو تراجع كما سنرى. فالعلاقات البينية تساعد على تطور مفهوم الإيقاع وعدم جموده وحبسه في قفص الأوزان العروضية، وصولا به إلى الأفق النقدي الأوسع القائل بأنه «لا قاعدة ثابتة مسبقة لإيقاع القصيدة»، حسب رأي إلياس خوري الذي يستطرد في شرح هذه القاعدة قائلا: «حتى عندما تكون التفعيلة هي الموحد الأساسي في الإيقاع، فإنها لا تستطيع إلا ضمن حدود معينة تشكيل إيقاع مسبق. فإن لكل قصيدة إيقاعها». (دراسات في نقد الشعر، ط ١، دار ابن رشد، بيروت ١٩٧٩، ص ١٥١).

ومن الالتفاتات الذكية في مجال دراسة شعر التفعيلة ملاحظات الباحث حول الزحاف والعلة وخاصة موقفه من الزحاف الذي هو في أصل تراثنا النقدي «جائز كالأصل» كما يقول التبريزي «وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل». وقد كان الباحث مصيبا في قوله «إن رؤية العروضيين للزحاف والعلة أكثر رحابة من بعض المجددين». وهكذا استمر الباحث في موقفه المتفاعل مع أكثر التجارب الشعرية تطورا في مجال شعر التفعيلة، متجاوزا الخطرات والنظرات النقدية التي جاءت على لسان بعض رواده مثل نازك، يقول: «فليست العلة كما تزعم نازك مرضا يصيب التفعيلة، وإنما هي تصرف إبداعي فيها، تقراه علماء العروض من استعمالات حية للشعراء، فلم يتهموهم بالخطأ، وإنما صوروا تغييراتهم فأجادوا التصوير». وهذا موقف متطور تمنيت لو عمقه الباحث ووسعه في دراسته، حتى يصل إلى ما فيه من مدلولات الإيقاع في القصيدة العربية وإعطاء الأوزان الخارجية حتى المتشابه منها في القصيدة الواحدة ذات الوزن الواحد، تموجات إيقاعية متنوعة وغنية ذات ارتباط حميم بحركة الذات الشاعرة

وحركة القصيدة نفسها. «فمقاومة العمود الخليلي وقدرته على فرض أشكاله المسبقة، جعلا من الإيقاع الخارجي إيقاعا محددا»، من هنا كانت الثورة الشعرية المعاصرة محاولة لإيجاد التوازن داخل المعادلة الصعبة التي تجمع هذين الإيقاعين، باعتبار الإيقاع الداخلي هو المحدد. (إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، ص ١٨١).

ومن الغريب أن نجد الباحث في مجال دراسته للقافية يرى أن «أمل دنقل من أكثر شعراء التفعيلة توظيفا لطاقات القافية، حتى أنه ليصل أحيانا إلى لزوم ما لا يلزم» وأرى أن الباحث في ختام حكمه ينسف ما جاء في أوله، لأن لزوم ما لا يلزم تقييد لوظيفة القافية وسجن لإمكاناتها الحيوية. وهذا يعني أن القافية في ذاتها تتضمن بذرة التقييد وإمكانية الوقوع في افتقاد الحرية.

وهنا أتذكر موقف الشاعر جميل صدقي الزهاوي الذي كان يعارض استخدام القافية ويصفها بأنها «عضو أثري» قد تبقى لنا من جسم القصيدة العربية الموروثة وظروف نشأتها، حسب رواية أدونيس الذي قال عن الزهاوي بأنه كان يدعو إلى التخلص التام منها (لعدم فائدتها اليوم ولتقييدها الشعر فلا يتقدم حرا كبقية الفنون). (أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص ٩١ وص ١١٤ - ١١٥).

أما الشاعر أمل دنقل نفسه فقد كان موقفه من القافية متجاوزا هذا الحد بما لا يتصور نظريا على الأقل، إذ كان يرى «أن أهم تغيير تم في الشعر الحديث من ناحية الشكل، هو العدول عن وحدة البيت إلى وحدة القصيدة. وهذا التحول هو الذي هدم فكرة القافية الواحدة. في نظره». وخلاصة القول: إن رصد القافية دائما «بلد الآذان المعاصرة» كما قال إليوت. كما أن «القافية إذا سقطت قفز من الكلمات قسط كبير من الموسيقى الأثيرية». (ف.ا.ماتيسون: ت.اس.إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٥م ص ١٨٢). وإذا كانت القافية، حسب تعريف أستاذنا محمد الهادي الطرابلسي، «تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري»، (خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١، ص ٤٨) والقصيدة العربية، فإن خفاءها العمودي المتراكم الظاهر في أطراف القصيدة الشعرية لا يعني غيابا نهائيا عن النص بل هو إعادة انتشار داخل بنية القصيدة والتحول من صوت صارخ إلى صدى هامس متداخل ومتفاعل مع نسيج اللغة بصورها وتراكيبها ومفرداتها.

وأخيرا، وفي مجال شعر التفعيلة تتطرق الدراسة إلى بعض من ظواهر التشكيل الموسيقي مثل ظاهرتي التدوير والتضمين، وكان الباحث في كليهما متجاوزا أحكام نازك الملائكة وأطروحاتها النقدية إلى ما هو أكثر تطورا. فهو يرى «أن رفض نازك التدوير استشهادا بهذا النموذج المصنوع افتئات على المستقبل». أما التضمين فلم يعدّه عيبا، تماما كما كان الأمر عند رائدي علم العروض الخيل والأخفش، بل هو «مزية كما يفهم من كلام ابن جني».

عند هذا المنحى الإيقاعي المتطور أو المتصاعد في مسار الدراسة يصل الباحث إلى ذروة رؤيته المنهجية التي تبنى قاعدتها منذ بدء الدراسة، حين وضع قصيدة النثر مقابل قصيدة الوزن (بما في ذلك قصيدة التفعيلة) من الناحية الموسيقية. لذلك نجده يقول في ختام عرضه لشعر التفعيلة: «يتبين مما سبق أن شعر التفعيلة اعتمد عروض الخليل وأفاد من طاقاته وإمكاناته، وجدد في إطار الالتزام به في مستويات عدة من مستويات البناء والتشكيل».

أما في بداية عرضه لقصيدة النثر أثناء دراسته لموسيقى الشعر العربي وتجددها بين التفعيلة والإيقاع، وللعنوان دلالة على ما نقول هنا، فإن الباحث يعتمد ما يسميه «مبدأ تعويض الموسيقى الغائبة»، مستخلصا إياه من أطروحات النقاد العرب الذين استمدوه أصلا من الناقدة والشاعرة الفرنسية سوزان برنار. وإذا كان مبدأ التعويض قد ورد عند سوزان برنار والنقاد العرب شاملا لعناصر كثيرة في النص الشعري، فإن الباحث قد خصصه لموضوعه في دراسة الموسيقى الشعرية يقول: «والذي يعنيني هنا مبدأ التعويض عن عنصر الموسيقى». وهذه لفتة جيدة تحسب للباحث في مسار تطور مفهوم الإيقاع لديه، وإن كانت مألوفة في أدبياتنا النقدية قبله.

والباحث نفسه يهتدي إلى هذه الحقيقة حين يقول: «لكنهم انطلاقا من شعورهم بالحاجة إلى تعويض للموسيقى الغائبة، راحوا يبحثون، حتى توصلوا إلى تبني البدائل التالية»، ثم يستعرض عددا من البدائل الإيقاعية على رأسها مسافة التوتر لكمال أبو ديب، وهناك غيرها كالترجيع عند صلاح فضل والنبر عند محمد النويهي والتضاد عند سواهما. إنني أتفق مع الباحث في تساؤله الذي يثيره أمام تحليل كمال أبو ديب لقصيدة أدونيس «فارس الكلمات الغريبة»، حين يقول: «فهل تصلح هذه «الفجوة: مسافة التوتر» أن تكون بديل الموسيقى الشعرية في القصيدة، ومميز الشعرية فيها؟»، وأجيبه: بالمفهوم العروضي أو الوزني أو التفعيلي أو السمعي قاطبة فلا. أما بالمفهوم الموسع الذي تبناه الشعراء والنقاد المنهمكون في إبداع هذا النوع من الشعر ونقده فالجواب: نعم نظرا إلى أن «أصحاب قصيدة النثر - كما يقول الباحث - فهموا الإيقاع فهما يتلاءم مع قصيدتهم». والباحث نفسه يورد في ذلك رأيا نقديا للدكتور مصطفى النجار يقول فيه عن الشاعر توفيق الصايغ: «وهو - توفيق صايغ - إذ يستغني عن إيقاع الوزن فإنه لا بد يستغني عنه بعناصر إيقاعية أخرى هي ما يطلق عليه الإيقاع الداخلي، وهو يشير إلى إيقاع في النص باستثناء الوزن والقافية الرئيسة».

إن الباحث يبدو محيطا بكل ما ورد في الثقافة العربية من آراء نقدية تخص هذا الجانب المتصل بتوسيع الإيقاع وانقلابه من إيقاع نمطي موزون سمعي عام، إلى إيقاع نصي لغوي خاص. فقد أورد الباحث آراء لكل من أنسي الحاج وكمال خير بك وصلاح فضل ومصلح النجار وكمال أبوديب بالإضافة إلى مصطفى النجار. ويبدو أنه غير

مقتنع بمسألة توسيع الإيقاع من مفهومه السمعي المتجذر في تربة التراث العربي خاصة والإنساني، وهو رأي نحترمه ونجله وله في نفسي شخصيا وقع خاص، لولا أن طغيان الحاضر والمستقبل غالبا ما يهزم ذلك الحنين النوستالجي العارم إلى الماضي.

وأمام هذا المفترق الموسوم «قصيدة النثر»، تواجه هذه الدراسة ذروة إشكالها المنهجي. لذلك رأى الباحث مبدأ التعويض عن عنصر الموسيقى «أنه قائم على مفارقة عجيبة». وفي شرحه لهذه «المفارقة العجيبة» يقول: «فالتعويض إنما يكون عما يفقده الإنسان لا بإرادة منه، فعندئذ يلجأ إلى تعويض ما خسره، أما في حالة قصيدة النثر فإن إهدار الموسيقى متعمد فما معنى التعويض؟»، ويستطرد الباحث قائلا: «إن الموسيقى في الشعر إما أن تكون مهمة، فلا تستحق الإهدار، أو غير، فلا تحتاج إلى تعويض؟»، ثم يختم احتجاجه النقدي متسائلا: «فهل يعقل أن يفقأ إنسان عينيه ثم يقول سأعوض عن حاسة البصر بتنشيط حواسي الأخرى؟!».

وليعذرني الباحث إن أنا ساجلته بطريقته نفسها في المساجلة، وإني لأعلم أن الأمثال لا تعارض. لذلك أجيبه على نقاطه السابقة قائلا:

أولا: من قال إن إهدار الموسيقى كان متعمدا في قصيدة النثر، وليس ضرورة من ضرورات التطور التاريخي والفكري والفني الذي عادة ما تعبر عنه الموسيقى بحساسية فائقة؟ فكل «تطور حيوي في اللغة إنما هو تطور في الشعور كذلك»، وكل تغير جذري في الشكل الشعري، كما يرى ماثيسن، «يحتمل أن يكون إمارة تدل على تغير أعمق حادث في المجتمع وفي الفرد». (ت.س. إليوت الشاعر الناقد ص ١٨٠ - ١٨١) فالنفس البشرية تضجر وتمل من التكرار والتقليد، وليس من المعقول أن النفس العربية قد فقدت حتى هذا الشعور الطبيعي بمرور الزمن. وقد مر بنا قول ت.س.إليوت «إن رصد القافية دائما قد بلد الآذان المعاصرة».

وهذا واحد من أبرز شعراء التفعيلة في شعرنا العربي المعاصر (أمل دنقل) يقول في لحظة مكاشفة نفسية وفنية عالية التعبير والصدق: «في تقديري أن الشعر الجديد لم يكن ثورة موسيقية، وإنما هو خروج بالبناء الشعري من إطار الموسيقى إلى الإطار التشكيلي أو التصويري»، ثم يستطرد بناء على ذلك قائلا: «ويترتب على ذلك إلغاء اللوازم الموسيقية المتعلقة بالسمع، أو بالأذن العربية، واعتماد القصيدة على الوسائل البصرية، وهي الأقرب إلى التشكيل، وليس الموسيقى». (مجلة فصول المصرية، عدد ٤، يوليه ١٩٨٠ - ندوة العدد).

أليس في كلام أمل دنقل، هذا الشاعر التفعيلي الأصيل، ما يوحي بضجر من الموسيقى السمعية كلها في الشعر؟ فما كان مصدر هذا الضجر لديه؟ أوليست الأوزان والتفعيلات التي حبس الشعراء فيها شعرهم على مدى قرون طويلة؟ إذن هل الحرية تعويض عن العبودية والسجن والقيود، أم هي ضرورة حتمية من ضرورات التطور التاريخي؟ ولا ينبغي هنا أن ننسى أن لكل حرية قيودها المتطورة التي تجعل منها حرية

مسؤولة في حينها. فهذه نازك الملائكة في أول عهدها بالحرية الشعرية تقول: «لقد ساقتني ضرورة التغيير إلى اكتشاف الشعر الحر». وتحدد الشعر الحر بأنه «شعر التفعيلة» (قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣ - ٢٦). فماذا عسانا أن نسمي الشعر العربي في تطوره الراهن بعد قصيدة التفعيلة؟ أليس شعرا حرا خاليا من التفعيلة والوزن؟

ثانيا: هل حقا فقأ الإنسان العربي المعاصر، ممثلا في الشاعر، عينيه بيديه، حين انتقل من الكتابة على وزن البيت إلى الكتابة على وزن التفعيلة ثم أخيرا الكتابة بغير وزن خارجي جاهز؟ أم أنه حاول أن يشحذ بصيرته، بعد أن كلت قدرة البصر على الرؤية الثاقبة، لكي يستطيع بهذه البصيرة الرؤياوية الكاشفة مواكبة التعبير عن قضايا واقع معقد التركيب متداخل العوالم مفتوح على مختلف الاحتمالات والمكونات، يقول الشاعر العربي القديم:

بريك ما الأبصار تنفع أهلها

إذا لم يكن للمبصرين بصائر

والإيقاع في الشعر الحر يعني في مفهوم إليزابيث درو «التدفق أو الانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات»، (الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٥٠) ومثل هذا المفهوم يوسع معنى الإيقاع وينقله من المستوى الصوتي المطلق إلى مستويات أخرى كالمستوى البصري، لتصبح الموسيقى الداخلية مثلا «موسيقى لونية وإيحائية تتحقق فيها جوهرية الشعر الحديث القائمة على التعبير عن الفكرة بالصورة والرمز والإيحاء» (ميشال عاصي: الفن والأدب، ص ٣، مؤسسة نوفل، بيروت ١٩٨٠، ص ١٠٢).

ومثل هذا التوسع في مفهوم الإيقاع هو ما جعل شاعرا تفعيليا مثل أمل دنقل يرى «أن الشيء الجديد الذي حققه الشعر الجديد هو البناء بالصورة»، ثم يتوصل إلى أخطر انتقالة في فكره النقدي قبل أن تتحقق كاملة في تجربته الشعرية، وقد تمت الإشارة السريعة لها، وهي «الخروج بالبناء الشعري من إطار الموسيقى إلى الإطار التشكيلي أو التصويري»، ويعلق صلاح فضل على مثل هذه الظاهرة قائلا: «إن انتقال بعض الآداب من المرحلة السمعية إلى المرحلة البصرية - مثل الشعر العربي - له أثره البالغ في تكييف بنيته، إذ إن الإنشاد كان يجعل القيم الموسيقية في الشعر القديم هي الحاسمة في تحديد قيمته، أما القراءة التي تجعله كتابيا فهي تبرز في تكوينه عناصر تشكيلية مكانية مختلفة عن العنصر الزمني الأول نسبيا»، (نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة ١٩٨٠، ص ٤٦٦).

ثالثا: إنني أخشى أن أقول هنا، بأن التوسع في مفهوم الإيقاع لا بد من أن يفضي إلى نتيجة واحدة مؤداها ما عبر عنه أحد شعراء قصيدة النثر ونقادها (بول شاوول) بقوله: «إن الموزون، سواء كان عموديا أو حرا (ويعني شعر التفعيلة)، قد ولّت أيامه في هذا الزمن المتشعب والمعقد، وأن قصيدة النثر هي الشكل القادر على التعبير عن زمننا

الراهن، وعلى احتضان الإيقاعات الطالعة من ضمير الحضارة العربية المعاصرة الآخذة في النمو في اتجاهات شتى والآخذة في التشابك على صعيد المعيشي سواء بسواء مع مختلف المسائل والقضايا الراهنة». (ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة، مجلة دراسات عربية، عدد ٣، يناير ١٩٨٢).

وأخيرا وعلى الرغم مما سلف ذكره لا بد من الاعتراف بأنني أحترم كثيرا وجهة نظر الباحث في قراءته لمستقبل قصيدة النثر، حين يرى في ختام دراسته «أن الأشكال الثلاثة «قصيدة البيت، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة الإيقاع»، سوف تستمر، وأن الصراع بينها أيضا سيحتدم لكني أتمنى أن يكون صراعا إيجابيا وليس إقصائيا». وهذا ما أتمناه شخصيا لكني أرى الواقع يسير في الاتجاه المعاكس، نظرا إلى أن الشاعر الجديد ما عاد يهتم بأن تتحول قصائده إلى أغان أو محفوظات مدرسية أو نصوص تعليمية، لما لا يعنيه الاستشهاد بمقاطع منها، ولأنه ينتج ثقافة نوعية ويؤمن بأن الثقافة التراكمية الكمية سواء على مستوى الشكل الفني أو الجمهور المتلقي قد ولت أيامها، وأن البقاء للأقوى أو الكيف. وأخيرا أختم هذه المداخلة برأيين نقديين يكمل أحدهما الآخر. الأول لمحمد النويهي يصف فيه حيوية الشعر العربي القديم وقت أن كان يعبر عن معطيات الحياة من حوله، قائلا: «إلا أن أصحابه الذين استخدموه أداة لتعبيرهم لم يكونوا يتخذون منه قناعا جامدا مصطنعا، بل هم استخدموه عن أصالة وصدق، لأنه كان التعبير الطبيعي العضوي المخلص عن تكوينهم الفكري والعاطفي والجمالي. لكنه يكون له شأن آخر إذا أصَّر على التقنع به أناس قد اختلف تكوينهم اختلافا جسيما في هذه المجالات الثلاثة كلها جميعا، فكرا وعاطفة وذوقا» (قضية الشعر الجديد ص ٢٦٢) أما الرأي الثاني المكمل للأول فهو لموريس شابلن ويقول فيه: «قصيدة النثر هي من نوع لم يتمكن أي منظر من تحديد قوانين معينة ومحددة لها. ولعل هذه الحرية هي التي توفر لها دينامية فقدتها كل أنواع الغنائية التقليدية». (نقلا عن مقالة بول شاوول السابقة).

مداخلات ومناقشات البحث الرابع

المداخلات:

أ. حلمي سالم (مصر):

دكتور علوي الهاشمي أغنانا بالتأكيد بكثير من الملاحظات على البحث القيم للدكتور مصطفى، ولذلك سأحاول أن أضيف ملاحظات أخرى إن استطعت.

الدكتور أشار إلى فكرة تعويض الموسيقى الغائبة، أنا أظن حسب قصيدة النثر أنه ليس هناك تعويض للموسيقى إنما تعويض الوزن، أما النقطة الثانية في هذه المسألة فهي فكرة التعويض من أساسها، أي أن الدكتور أشار إلى ضرورة وليس تعويضا. وأنا أضيف شيئا بسيطا إلى فكرة الدكتور العلوي. إني أشتمّ من تفسير الدكتور مصطفى أن هناك عقدة نقص، أو كأن هناك تأثيراً سيكوباتياً، كأن هناك عقدة نقص، كأننا نحن الشعراء الجدد النثريين نريد أن نعوض شيئاً فقدناه أو أفقدناه. يسمون العنب حصرما، ويقولون لماذا لا نتوسع في مفهوم الذهب حتى يشمل النحاس والحديد، أليست كلها معادن؟! هناك منظور مختلف عن المنظور الفكري والاجتماعي الذي تحدث عنه د.العلوي، منظور لم يرحني أنا نفسياً في توجهه إلى تفسير هذه الأشياء بالنقص أو بالعجز مع أن من البسيط جداً أن نفسر هذه الظواهر الجديدة بالتوجه وبالرؤية وبالضرورة، وليس من الضروري أن تكون هناك عقدة نقص تجعل الشعراء يكتبون شعرا ليس شعرا، ويكتبون على الدواوين وعلى كتبها شعرا، أو يتكلمون كثيراً كما ذكر الدكتور مصطفى، أو عندما يكتبون في كتاب الشعر وهم يكتبون القصائد يتكلمون كثيرا في قلب القصائد عن كلمة «قصيدة» أو شعر. هناك شيء من السيكوباتية غير «مريحة في الموضوع»، والأدق والأبسط أن تعتبر هذه الظواهر ضرورات اجتماعية وثقافية وتاريخية ومن نوازع الشعراء إلى التجدد، أي بالتوجه وبالرؤية حتى لو نقدت هذه الرؤية وذلك التوجه وتلك الضرورة، هذا أفضل وأكرم وأشرف للنقاد والشعراء، أن يفسر الأمر برؤية يمكن أن تكون خاطئة وتنتقد وليس بعجز أو بعقدة نقص، هذه واحدة.الأمر الثاني هو ينذر الشعراء في قصيدة النثر من أنهم سيخسرون الغناء والاستشهاد، وأنهم يستشهدون في شعرهم بالمسرح الشعري والجمهور، كأن من مهام الشعر عموماً (يعني فضلاً عن الشعر نفسه) أنه يُغنى، تلك هي مهام فنون أخرى، سيقوم بالغناء المغنون، وسيقوم بالمسرح الشعري المسرحيون الشعريون أو غير الشعريين وهكذا، إضافة إلى تعليق الدكتور العلوي على نقطة المعيار، كأنك تقول للوحة التشكيلية أنت باستمرارك في هذا النهج ستخسرين أن تكوني مسرحية، يعني تنذرها بفقد شيء هي ليست هادفة إليه أصلاً أو ليس من منظور نقدها، ثالثاً طبعاً هو بسعة صدر نقدية أشار في نهاية بحثه إلى التسامح وإلى التجاور والمدارس الثلاث، لكنني أشتم في قلب هذا التجاور إنذارات متوالية لشعراء قصيدة النثر، سيحصل لكم كذا وكذا إذا استمررتم على هذه الطريقة، ولن يجري هذه الإنذارات على هذين الشكلين الآخرين، لأن كل شعر إذا استمر على ما فيه من رديء سينهار، حيث إنه لم ينذر قصيدة «العمود» (مثلاً) إذا استمررت في كذا فستخرجين على التاريخ، وإذا استمر كذا فستتجمدين وتصبحين خارج الواقع، ولم ينذر قصيدة التفعيلة

إذا استمرت ستتكلسين وينفض عنك الجمهور وستغرقين في المجاز المفارق للحياة، اختص قصيدة النثر بالإنذارات والخسائر المتوالية. النقطة الأخيرة «صاحب المشهد الأصلي»، من صاحب المشهد الأصلي؟ ثلاث كلمات أشك فيها جميعاً، صاحب الفن يتغير من عصر إلى عصر من صاحب الفن؟ لا يوجد صاحب للفن إلى الأبد، صاحب الفن أو الشعر أو الأدب يتغير من عصر إلى عصر، والمشهد يتغير من عصر إلى عصر، الأصلي يتغير من عصر إلى عصر، الأصلي اليوم غير الغد، المكان أمس غير ما سيكون عليه بعد سنوات. الأصلي ليس قيمة ميتافيزيقية ثابتة حصلت من ألف وخمسمائة سنة وستظل أبد الآبدين، ويكون علينا أن نظل نقيس عليها باعتبارها هي الأصل والثابت ونحن متحركون أو الأشباه أو المتناسخون. النقطة الأخيرة إذا كان التفعيليون منذ خمسين عاماً صاحوا في وجه العموديين قائلين «والله العظيم موزون» فيسعدنا أن نصيح اليوم في وجه التفعيليين والعموديين قائلين بفخر وثقة «والله العظيم منثور».

د. محمد عبدالمطلب (مصر):

هي مداخلة محدودة، هذا البحث القيم تمتعت به متعة بالغة للدكتور مصطفى، ولكنه قال إنه اختلف معي في أن النقاد قدموا وأخروا الموسيقى، هناك أولا أن المبدعين أي الشعراء قدموا الموسيقى طبعاً، ولكن هناك فرقا بين النقاد اللغويين والنقاد الأدبيين، فالنقاد الأدبيون قدموا الموسيقى مثل ابن قدامة عندما قسم الشعر فقال إنه أقسام، قسم ينسب إلى علم عروضه وقوافيه، وقسم ينسب إلى علم لغته وضروراته، وقسم ينسب إلى علم معانيه، والمقصود به علم ينسب إلى جيده ورديئه، وابن رشيق أعاد كلام ابن قدامة ثم أضاف إليه النية، وكذلك حازم أعاد كلام ابن قدامة وابن رشيق ثم أضاف إليهما التخييل، أنت جئت بالمرزوقي فقط الذي قال بالموسيقى المتأخرة، ويعد المرزوقي لغويا، كأن اللغويين أخروا الموسيقى لأهمية اللغة عندهم، أما نقاد الأدب فقدموا الموسيقى.

د. سيد البحراوي (مصر):

إن الملاحظات في صلب التخصص، أرجو ألا تكون قاسية على الجمهور، لا أعرف نص الأخفش الذي اعتمدت عليه في إجازة التجديد في العروض، ولكني لدي نص أثق به أكثر من ذلك، لأنه نص في كتاب العروض للأخفش الذي قمت أنا بتحقيقه، والدكتور عبدالدايم يقول فيه: «يجيز هذا التجديد لمن سجيته عربية وليس لأي شخص» وأرجو أن تعود إلى هذا النص ربما يكون أدق. أتفق معك في أن الشعر الحر استفاد كثيرا من «العروض» العربي وأختلف كثيراً، ولكن أختلف حول الاختلاف والاتفاق، أظن أن الشعر الحر حول النظام الأساسي للشعر، خالف الخليل في النظام الأساسي للشعر الذي أشرت إليه في الجلسة السابقة، حول مفهوم القصيدة أبيات تتفق فيما بينها في الوزن والقافية والضرب، الشعر الحر ضرب ذلك تماماً، ما أخذه من العروض في الحقيقة ليس من العروض وإنما من العربية، لأن بنية اللغة العربية

بنيـة كميـة مـقطعيـة، يمكن أن تتـحـول التفـعيـلات التي أخـذهـا الخليل بن أحـمـد من «طريقـة التنعيم»، عندمـا التقى رجـلاً يعلم طفـلاً يقـول له قـل: نعم.. لا... نعم.. لا لا، قال له ماذا تعلمه؟ قال أعلمه طريقة عندنا تسمى التنعيم، هنا التنعيم يسـاوي «فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلين» وهو وزن طويل، وهو أسـاس الأوزان في الشـعر العربي، وعند الخليل بن أحمد، وبالتـالي بنيـة التفـعيـلات البنيـة المقطعيـة هـي بنيـة اللغـة العـربيـة وليست بنية النظرية الخليلية، أما ما خالفوه فيه فأنا أتفق مع الكثير، ولكنـي أختلف مثلاً مع ما اعتبرته أنت سنادة تأسيس في «المقدسة والبائسة». ليس هناك تأسيس أصـلا لأن التاء المربوطة يجوز أن تكون رويّاً وبالتالي الروي هنا هو التاء ومن ثم ليس هناك تأسـيس في هذه القـافيـة. أيضـاً أتفق مع د. العلوي في رفضـه لقـول أمل دنقل لزوم مـا لا يلزم، لأن وظيفـة لزوم مـا لا يلزم، لـدى أبي العـلاء، تـنـاقض تمامـا الطريقـة التي استخدم بها أمل دنقل القافية في هذه السطور، الوظيفة عند أبي العلاء وظيفة تزيينية وإثبات مهارة في اللغة، بينما هي عند أمل دنقل وظيفة دلالية سيميوطيقية في المقام الأول، هناك مشكلة تاريخية يقع فيها كثير من الناس ووردت عنده حينما يشير إلى أن محمود حسن إسماعيل هو أول من كتب قصيدة «شعر حر» عام ١٩٣٢.

الحـقـيـقـة وهـي مـذكـورة في كـتـابي «مـوسـيـقى الشـعـر عند شـعـراء «أبولو» أن هناك قصيـدة ناضـجـة لخليل شـيبـوب الشـاعـر السـوري، الذي كان يقيم في الإسكندرية عـام ١٩٢٦، ينطبق عليها تماما مفهوم الشعر الحر طبعاً. هذا لا يجادل، فـالحركة الكبرى جاءت بعد ذلك في الأربعينيـات إلى آخره. القضية الأخرى التي اختلف فيها مع معظم مـا قـيل اليوم بشـأن قـصـيـدة النثر هي «خلوها من الإيقـاع». أنا أرى أن قـصـيـدة النثر فيها إيقاع، الإيقاع ليس فقط على مستوى الدلالة والتناظرات والتوازيات... إلى آخره. بما أن هذا يخلق إيقـاعـاً، لكني أتحدث على المستوى الصـوتي. الإيقـاع بمعناه الدقيق هو تكرار منتظم لظاهرة صـوتيـة على مدى زمن معين، حيث ندرس الظاهرة الصـوتيـة: أي صوت في اللغـة، سـواء لغـة بشرية أو غـير بشرية، يتكون من ثلاثة عنـاصـر أسـاسـيـة، المدى الزمني هو الذي يقاس بالمقـاطع والنبـر، هو الذي يقع على محدد في الكلمة، ثم التنعيم الذي يقع على كل صوت، ثم على كل كلمة، ثم يتبلور في نهاية الجملة، وبما أنه يشير إلى أن الإيقاع في قصيدة النثر هو إيقاع جملة، فالتنعيم عنصر صوتي فونيمي على مستوى الفونيم الواحد، وعلى مستوى المفردة الواحدة، يحكم إيقاع قصيدة النثر. هناك ثلاثة أنواع من التنعيم في اللغة العربية:

١- التنعيم الصاعد: هو التنعيم الذي تنتهي به الجملة التي تبدأ بـ «هل والهمزة».

٢- التنعيم المستوي: هو التنعيم الذي تنتهي به الجملة- الفقرة التنفسية، أي غير المنتهية، كما هي الحال في جملة الشرط.

٣- التنعيم الهابط: هو التنعيم الذي تنتهي به الجملة التقريرية (الجملة الخبرية التقريرية)، وبالتالي فإن كل قصيدة من قصائد النثر لها نظام تنعيمي يقوم على صراع

بين هذه النغمات الثلاث، التي تمتد من أول جملة صغيرة حتى نهاية أول الجملة الكبيرة، وبالتالي أنا أدعو الناس دائما إلى أن يتأملوا جيداً الإيقاع الصوتي وليس فقط الدلالي، وليس فقط النحوي في قصيدة النثر.

د. فاطمة ناعوت (مصر):

إن قصيدة النثر قد غنيت بالفعل، وأحيلكم إلى تجربة «نصير شمه» مع أدونيس ومع أمجد ناصر وغيرهما، بعض قصائد النثر لي شخصياً قد غنيت والغناء ليس مقصوراً على التفعيلة الخليلية.

رد د.مصطفى عراقي على المداخلات والمناقشات:

أبدأ بالثناء والشكر الجزيل لكل الآراء التي جاءت، كما توقعت، إفراغاً لهذا البحث، أرجو أن يتحول بها من طور أن يكون مشروعاً ليكون بحثاً مقبولاً إن شاء الله، أبدأ أولاً بالتعقيبات: أخي الفاضل الدكتور علوي الهاشمي توضيح: أولاً إنك وصفت قولي عن الموسيقى والإيقاع بأنه تفسير غريب مع أنني أرى أنه منهجي وواضح جداً، أنا قلت إن الموسيقى تساوي الوزن + الإيقاع، بما يعني أن الوزن وحده لا يعطي موسيقى، وأيضاً الإيقاع وحده لا يعطي موسيقى، وقد فصلت ذلك عندما قلت إن الوزن لا يكفي بدليل أن هناك أبياتاً موزونة مثل الذي أشرت إليه الموجود في البحث، جعله العلماء متروكاً من حيث الموسيقى، على رغم أنه موزون لو قطعناه بالوزن أو التفعيلة، هو موزون مثل البيت الذي فيه القلاقل (موجود في البحث) هذا جعلوه من المتروك وهو ما كان كلاً على السمع والطبع فقول الشاعر:

تقلقلت بالهم الذي قلقل الحشا

قلاقل هم كلهن قلاقل

واضح أن هذا البيت موزون (فعولن مفاعيلن)، مع أنه كذلك متروك عند القدماء، وهذا دليل على أن الوزن العروضي لا يحقق الموسيقى وحده، وكذلك الإيقاع يكون في الشعر كما يكون في النثر، ونصوص كثيرة من الحديث والقديم، من القديم ابن الإصبع سبق أن أشرت إليه، ولكن في البحث كلام واضح لغنيمي هلال أن الإيقاع ليس فارقاً بين الشعر والنثر، والدليل على ذلك أننا لو تأملنا نثر طه حسين - الذي لم يذكر أحد أبداً أنه شعر منثور أو نثر شعري- في مقدمة روايته الرائعة «دعاء الكروان»، وهو يخاطب الكروان لوجدنا أن الإيقاع واضح جداً ولكنه نثر، فالإيقاع وحده ليس موسيقى، والوزن وحده ليس موسيقى، فأنا أرجو أن نتأمل المعادلة مرة أخرى، وهذه المعادلة استفدتها من الأستاذ الدكتور سعد مصلوح، هناك كلام جميل له عن ثابت الوزن ومتغير الإيقاع، وأيضاً من غنيمي هلال، وكذلك من كثيرين من القدماء مثل ابن قدامة عندما ذكر أن العناصر الإيقاعية كثيرة جداء وهي موجودة في كتاب «الصناعتين» للعسكري، هناك عناصر إيقاعية موجودة في النثر وأيضاً موجودة في الشعر، وهي ليست فارقاً، بالضبط مثل الصورة موجودة في النثر الفني، كما هي موجودة في الشعر، إذن أنا لم أنف عن

قصيدة النثر الإيقاع، وهذا ضد البحث تماماً، بل على العكس أنا قلت إنها قصيدة الإيقاع، لأنني أرى أنها قصيدة الإيقاع والموسيقى غائبة باعتراف الشعراء أنفسهم، بل إن هناك من الشعراء من يصرح بإن الإيقاع نفسه ليس موجوداً، وهذه تهمة ليست موجهة إليّ، فشاعرنا حلمي سالم يصرح في ندوة شارك فيها في تحليل ديوان الشاعرة فاطمة ناعوت، قال هذا الكلام بالضبط، ولقد كنا فيما سبق نردد مثل هذا الكلام حول الإيقاع في قصيدة النثر، ولكن أقول اليوم باللهجة الحاسمة نفسها، التي تحدث بها الآن: وما الذي يحدث لو لم يكن هناك إيقاع أصلاً؟ دعونا من ذلك، ولنتأمل لغة كل شاعر وأبنيته وصوره، أنا أدعو لذلك أن نتأمل الأبنية والصور، ولكنني أزيد عليه أن الإيقاع موجود، لكنه الإيقاع ذاته الموجود عند طه حسين في مقدمة دعاء الكروان، وكلنا نعرفه ولا داعي للتكرار، أيضاً مبدأ التعويض: يتهمونني كأنني أنا الذي خلقت مصطلح التعويض، ذلك المصطلح من أدبيات أصحاب قصيدة النثر، بدءًا من أنسي الحاج في مقدمة ديوان «لن» بالتصريح، وهم أخذوها من الرائدة الأصلية لهذا الفن سوزان، إذن كل اتهامات بالدونية والنقص موجهة إلى أصحاب هذا المصطلح، بل أنا أريد أن أحررهم من هذه العقد، فأنا أدعوهم إلى التخلص من هذا المصطلح، لم يدرهم شيء بل مصطلح هو الذي يديرهم، وأنا قلت إن تاريخ الأدب لا يعترف، هذا ليس طعناً في قصيدة النثر، كما كان مصطلح الشعر الحر، لكنه كان غير دقيق وتجاوزاً أيضاً لابد أن تتجاوزوا بعض مقولات أداء بعض المؤسسين في هذه القصيدة، هذا في مصلحة قصيدة النثر. إذن كل اتهامات بالدونية والنقص هي مردودة لأصحاب المصطلح، ومنهم من يمجد هذا المصطلح تمجيداً كبيراً جداً، وأنا أخالفهم في ذلك، وأنا قلت إن خلافي مع النقاد لأنهم بالفعل يظلمون هذه القصيدة الجميلة التي زاد حبي لها بعد أن قرأت الكثير من النماذج الجديدة من الجيل الجديد أكثر من النماذج القديمة منها ما كان مصنوعاً بتحدّ، أما التجارب عند فاطمة نعوت وعماد الغزالي ورضا العربي ونزيه أبوعفش فقد قرأتها ووقعت في غرامها، وأنا صرحت بهذا الكلام فيما سبق في مناسبة. إن التجربة عندهم مختلفة تماماً عن التحدي، والثورة هي تجربة إنسانية تسمح بالتأمل والوفاق، بل إني أرى أن تجربة لم أقرأها ولكني قرأت عنها ما يضيء تجربة «ديوان الغرام»، «المسلح»، وأنا لا أصالح حلمي ولكنني أقول إن هذا الديوان أنا أعده - سواء شئت أم أبيت - دعوة إلى التصالح الإيجابي بين قصيدة البيت - ما تسمى خطأ الشعر العمودي - والشعر الحر، بل إن بعض النقاد اتهموه بالردة والنكوص، لأنك تجرأت وخالفت تقليده وعمود قصيدة النثر، لأنها تحولت، كما يحدث دائما، فالفنون بعد أن تبدأ الثورة تتحول إلى قيود مفروضة، بل إنني أرى أنها صارت قيوداً مفروضة على فطرة الشاعرة نفسها، أو الشاعر نفسه. بعض الشعراء يريد أن يكتب بفطرته في بعض النماذج، لكنه يواجَه بنقد صارم جدا يجعله يفكر أكثر من مرة قبل أن يتجرأ ليتفق ويتسق مع فطرته السليمة. إذن نقول إن التعويض ليس مني، ومسألة الإهدار، هل هي إهدار متعمد أو ضرورة؟ لماذا لا يكون الاثنان معاً؟

يجب ألا ننكر أن هناك من يتعمد بالفعل إهدار الموسيقى، أما تشبيه الحرية فهو تشبيه لي وليس ضدي، لأنني أقول إن الذي يتحرر من الزنزانة لن يبحث عن تعويض للزنزانة، لن يقول هيا بنا نبحث عن بدائل تعوض الزنزانة، هو سيفرح بالحرية، هذا ما دعوت إليه، وأنا أقول لا بد أن يكون أصحاب هذه القصيدة، التي نأمل منها الكثير، أن يكونوا صادقين مع أنفسهم، هل الموسيقى بالمعنى الذي يشمل - كما بينت - الوزن + الإيقاع؟ ليس الإيقاع وحده، الإيقاع موجود، هناك ضرورة لأن يكونوا صادقين مع أنفسهم، لو قالوا نحن ضد الموسيقى لا يبحثون عن بدائل لأننا لا نبحث عن بديل، أو كما قال بعض الأساتذة لا يعوض إلا ما يعوض، إنني أعترف بأن المثل الذي قلته عن الإنسان الذي يعفو عنه مثال قاس، ولكن بالفعل لا أقصد حرفية المثل، ولكن أقصد البيان. إن الإنسان الذي يُبتلى بفقد البصر عليه فعلاً أن يبحث عن البصير لكن لا يفقأ عينه ثم يبحث عن البصير، لماذا لا يكون الاثنان معاً، هذا ما دعوت إليه، أما مسألة أمل دنقل فأنا لا أعترف كثيراً بنظريات الشعراء، أنا أعترف بإبداعهم، إبداع أمل دنقل أمين جداً مع التفعيلة، بل بالعكس هو وظف التفعيلة، وأنا لم أقل أبداً حين قمت بالتشبيه لزوم ما لا يلزم عند أمل دنقل بأنه استعراض، بل بالعكس أنا مستغرب من شيء، صحيح أن بعض الملاحظات تتنافى تماماً مع ما قلته أنا شخصياً، حيث قلت إن لزوم ما لا يلزم عند أمل دنقل دلالي، بل اجتهدت في بيان هذه الدلالة وقلت إن قصيدة «لا تصالح» هي تحذير من التفريط، فلماذا لا يكون ذلك؟ إذن بحثت عن الدلالة، ويمكن أن تكون هذه الدلالة صواباً أو خطأ، يمكن أن تتسق مع مراد الشاعر أو تختلف، ولكنني اجتهدت، قلت إنها ملمح دلالي، وحاولت أن أبين مسألة أن المغنين عليهم أن يغنوا حيث إنهم محتاجون إلى مؤلف، والممثلون عليهم أن يعملوا مسرحية حيث يحتاجون إلى مؤلف، لا نستطيع أن نستمتع بمسرحية شعرية جميلة مثل مسرحيات صلاح عبدالصبور من دون شاعر فذ مثل صلاح عبدالصبور. الممثلون من الممكن أن يجتهدوا ويعملوا مسرحاً تجريبياً ويعملوا أجسادهم وأي شيء آخر ونستمتع، تلك المقارنة بين اللوحة والمسرحية، أنا لم أدع إلى إلغاء اللوحة، لكني أقول ليس معنى نجاح اللوحة التشكيلية أن المسرحية قد ولت أيامها، لماذا لا تكون الاثنتان موجودتين معاً، اللوحة لمن يحب الفن التشكيلي، للجمهور الخاص المتذوق والمتأمل، وأنا أزعم أنني أحب هذا الفن، وأيضاً أحب المسرحية الشعرية، فلماذا نضع اللوحة ضداً، أو إقصاء للمسرحية؟ لماذا لا تتعايش الاثنتان؟ كما أدعو: لماذا لا تكون قصيدة النثر متعايشة مع قصيدة البيت التي مازالت تتجدد أيضاً؟ وأرجو أن يعود الأستاذ حلمي سالم عندما قال لي إنني لم أنصح شعراء قصيدة النثر، أنا نصحتهم لأنني قلت يجب أن تكون قصيدة النثر مفيدة من إنجازات الشعر الحر وقصيدة النثر معاً. وأنا لا أدعو إلى القصيدة القديمة، ولكن أدعو إلى القصيدة التي مثل قصيدة أبي ريشة، وشاعر في مصر هو أحمد بخيت، شاعر شاب يكتب قصيدة البيت، القصيدة العمودية، المسماة خطأ بالعمودية، أو ما يقولون إنها تقليدية بالروح التي يكتب بها شعراء

التفعيلة وشعراء النثر. مسألة خلوه من الإيقاع أيضاً مسألة أستغربها، فأنا لم أقل إنه خال من الإيقاع. مسألة شعراء الشعر الحر هل أفادوا من العروض؟ هم أنفسهم قالوا ذلك، ليس أنا؟ وهي نصوص أشير إليها فقط، نازك الملائكة وصلاح عبدالصبور يصرحان تصريحاً مباشراً ليس فيه أي لبس، أنهما أفادا من العروض وهذا ليس كلامي ولكن كلامهما، رأي الأخفش لا يلغي رأي الزمخشري أو رأي الخليل بن أحمد، الرائد الأصلي. لو قارنا بين الخليل بن أحمد القائل إن أمراء الكلام يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم، ورأي الأخفش في التقييد على الشعراء، لعرفنا أن هذه مدرسة وتلك مدرسة، وجود نص يعرفه الأخ الفاضل، وأعني به رأي الأخفش، لا يلغي رأي غيره. في النهاية أكرر دعوتي إلى أن نتصالح مع أنفسنا وأن نتعايش سلمياً دون الإقصاء بأي حجة، سواء بحجة أن هذه قصيدة «خنسة» أو بحجة أن هذا الشعر تقليدي.

د. علوي الهاشمي (البحرين):

واضح أنني ليست عندي مشكلة مع الجمهور أو المستمعين، ولكن عندي مشكلة مع الباحث، وهي مشكلة فكرية تتصل ببعض المناحي الموجودة في المنهج، أنا مازلت أرى أن البحث يطرح في زاوية من زواياه المنهجية غياب الموسيقى من قصيدة النثر، يقول إيجابا بتحققها وسلباً بغيابها، أنا لم أقل هذا الكلام، الموسيقى ليست غياب الإيقاع، والموسيقى زادت الإيقاع والإيقاع غير الموسيقى وتقابله، وإذا غابت الموسيقى حضر الإيقاع لا يغيب سلباً بغيابها، بغياب الموسيقى يمكن تصحيح المسألة، إذا كنت تتفق معي وتقول الموسيقى التفعيلية إذن هي الموسيقى التفعيلية، أما الموسيقى إجمالاً بما فيها الإيقاع فإن قصيدة النثر تنطوي على كم هائل من الإيقاع أكثر من قصيدة أو القصائد الأخرى لزوم ما لا يلزم، ليت الباحث اجتهد في المصطلح فقال إن ما استخدمه أمل دنقل هو لزوم ما يلزم وليس لزوم ما لا يلزم، وأن يحذف «لا» وتصبح لزوم ما لا يلزم في التراث، وهنا الحلية التي أشار إليها السيد، نحن لابد أن نجدد فيها لأنهم كانوا يقصدون الحلية ونحن نقصد العضوية أو البنيوية، هذه هي الحلية، بالنسبة إلى المسرح والشعر في كتابي «السكون المتحرك» (الجزء الخاص بالبنية والإيقاع) وجدت أن الأشكال والفنون الحديثة التي دخلت في الشعر في الثقافة العربية، سواء قبل أو عندما تأثر بها الشعر، هي التي قادت إلى تطوره من النواحي المختلفة، وعلى رأسها البنية الإيقاعية، وخاصة الأناشيد، والمسرح، فنحن عندما نرى أو نتذكر أن أحمد شوقي عندما كان يكتب قصائده كان يضطر أحياناً إلى توزيع البيت الواحد على لسان أكثر من شخصية، وهذا تفجير لما يسمى وحدة البيت، ثم تطورت هذه المسائل إلى أن صارت قصيدة، أي أسهل، يكتب النثر أو بلغة قصيدة النثر يكتب مسرحاً أو يكتب بالبيت.